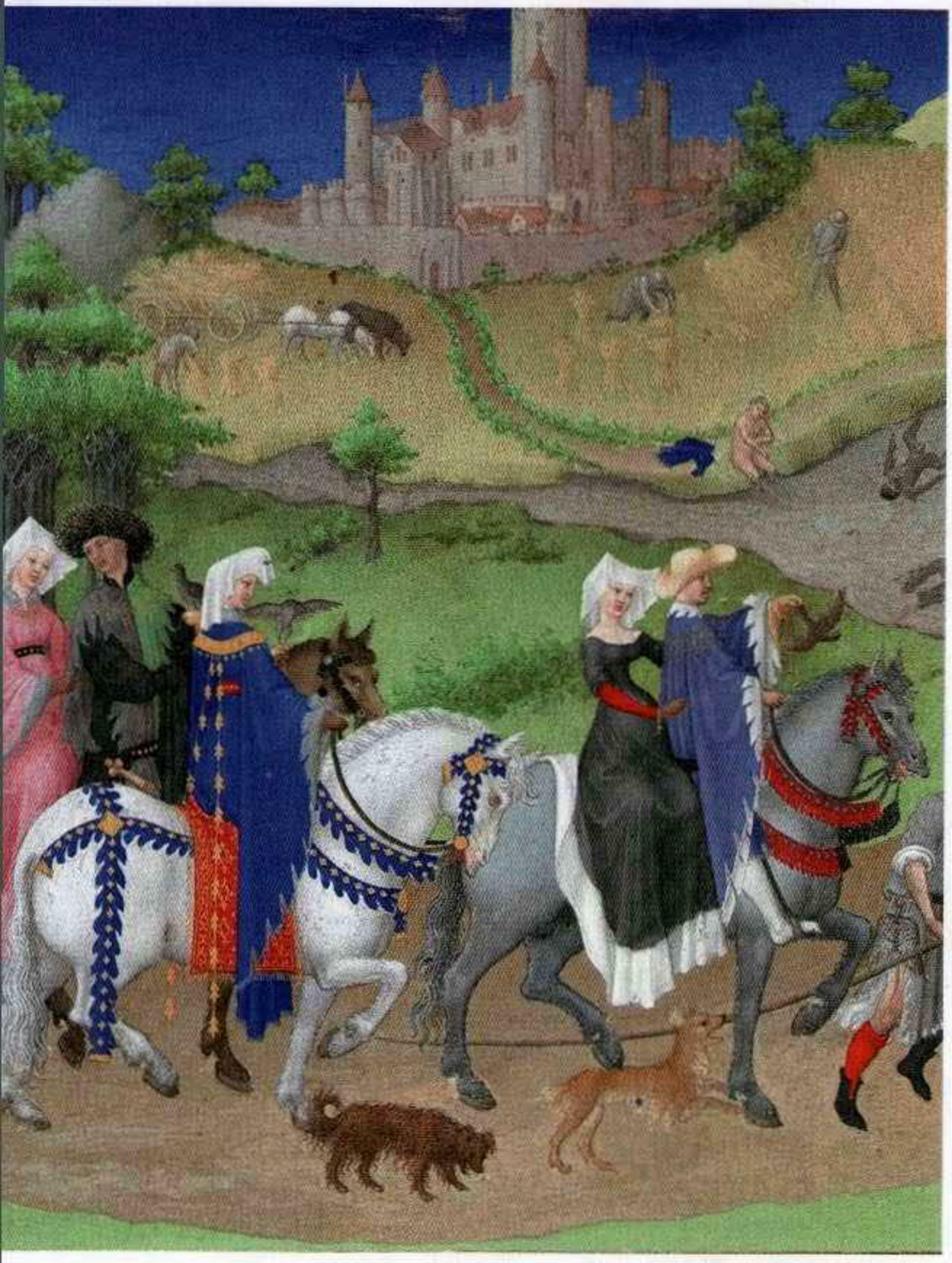
Arte e historia en la Edad Media I

Tiempos, espacios, instituciones



AKAL / Arte y estética

Enrico Castelnuovo
y Giuseppe Sergi (dirs.)

El presente volumen es el primero de los cuatro que conforman la obra *Arte e Historia en la Edad Media*, cuyo propósito es explorar el amplio terreno en el que se encuentran las experiencias de la historia y el arte medievales.

Los protagonistas de esta primera entrega son el tiempo, el espacio y las instituciones. No obstante, habría que referirse a tiempos, en plural: los tiempos del Oriente bizantino y del Occidente, que no son sólo los típicos de la Iglesia y de los mercaderes, sino también los de las canterías, los del orfebre y los del escultor, hasta llegar a los de los historiadores del arte, que, a su vez, intentan imponer la medida y los límites constrictivos del estilo.

Junto a los tiempos, los espacios, los itinerarios, los paisajes, los de la ciudad y los del campo y sus representaciones. Y por último, las grandes instituciones religiosas y laicas, la Iglesia, el Papado, el Imperio y, dentro de éstas, los artistas que se mueven, los modelos que circulan y las clases dominantes que, con su estilo de vida, condicionan también la actividad artística.

Enrico Castelnuovo, profesor emérito de la Scuola Normale Superiore di Pisa, y **Giuseppe Sergi,** profesor de Historia medieval en la Universidad de Turín , son los editores de esta obra y quienes, junto con el ya fallecido profesor **Paolo Fossati,** concibieron la idea de reunir a los más reconocidos especialistas en historia e historia del arte.

ISBN 978-84-460-2495-8
9 788446 024958
www.akal.com

akal

Aa Acceso abierto

AKAL

ARTE Y ESTÉTICA 75

DIRECTOR

Joan Sureda

CC BY NC SA

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Arti e Storia nel Medioevo I. Tempi, Spazi, Istituzioni*

© Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2002

© Ediciones Akal, S. A., 2009
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2495-8

Depósito legal: M. 20.073-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (eds.)

ARTE E HISTORIA EN LA EDAD MEDIA

Volumen I

Tiempos, espacios, instituciones

Traducción

María Teresa Chaves Montoya

akal

Arte e historia en la Edad Media I

Proyecto de Enrico Castelnuovo, Paolo Fossati y Giuseppe Sergi

I

Tiempos, espacios, instituciones

II

Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes

III

Del ver: públicos, formas, funciones

IV

La Edad Media, pasado y presente

PRESENTACIÓN

Se habla mucho de la Edad Media, desde hace mucho tiempo y de las más diferentes formas. A veces definiéndola como uno de los periodos más negros de la historia de la humanidad (de aquí expresiones como «las tinieblas de la Edad Media», «hundirse en la Edad Media», «la Edad Media futura» y cosas parecidas), a veces añorando su idílico (idealizado, más bien) paisaje, sus usos y costumbres.

> Ah! Rendez-nous le moyen âge
> Ses moeurs et son naïf langage
> Ses fiers donjons et ses châteaux
> Que peuplèrent preux et vidames

cantaba en 1832 Joseph Bard, un ferviente seguidor de la duquesa de Berry que se encontraba bastante incómodo en la monarquía burguesa de Luis Felipe, así como más de un siglo después, en una Alemania que durante la reconstrucción de la posguerra tendía a americanizarse, el historiador del arte ultraconservador Hans Sedlmayr soñaba con la encarnación de la Jerusalén celestial en las formas de la catedral gótica.

Desde los primeros albores románticos hasta hoy, las imágenes de la Edad Media, unas veces exaltadoras, otras tenebrosas, se han sucedido con ritmo diverso. Ello ocurría a la vez que la investigación, ya fuera histórica, jurídica, así como económica, lingüística, literaria, filosófica e histórico-artística, iba descubriendo poco a poco, no sin falta de disputas y reivindicaciones chovinistas, las formas y estructuras, los experimentos, las mentalidades, los modos de pensar y de ver, de construir y proyectar que se han manifestado y entrecruzado a lo largo de ese extensísimo periodo; su continuidad y sus interrupciones, sus diversidades y similitudes, sus perspectivas de futuro y sus callejones sin salida.

Independientemente de dónde se la quiera hacer comenzar, desde la caída del Imperio romano de Occidente o desde la *renovatio* carolingia, y de cuáles sean los parámetros en los que se basan para determinar su final, la Edad Media ocupa en la histo-

ria de Europa un espacio muy extenso. Lo que normalmente impide su justa comprensión es el hecho de considerar a este largo periodo como un tiempo unitario, y el no tener lo suficientemente en cuenta las diversidades que nos separan del mismo en la manera de pensar, de sentir, de ver, de estructurar el conocimiento, en las relaciones con lo sacro y con el juego, en la forma de entender el tiempo y el espacio, de moverse y de viajar, de establecer jerarquías y prioridades.

Desde el principio hemos pensado que los volúmenes de *Arte e historia en la Edad Media* no debían ser ni una historia del arte medieval especialmente abierta a la historia, ni mucho menos una historia de la Edad Media que concediese demasiado espacio a los documentos figurativos. El propósito de esta obra debía ser, más bien, el de explorar el amplio terreno en el que las experiencias de las dos disciplinas se encuentran; el de afrontar este largo periodo abordando y relacionando distintas situaciones, explicando las interferencias y las interacciones entre las expresiones artísticas y la historia social, política y cultural del Occidente medieval, planteando el problema del papel que la producción plástica, arquitectónica y figurativa desempeñó en las diferentes fases de este periodo, de las relaciones que se desarrollaron entre el público –o, mejor dicho, los públicos– y las imágenes.

A la tentación de reducir o subordinar una línea de investigación a otra, de comprimir el arte en la historia o viceversa, y de buscar las huellas de un improbable reflejo de la historia en el arte, hemos preferido la de pensar en la sociedad medieval de Occidente (Bizancio no será abordado directamente, sino que permanecerá en el horizonte como un punto de comparación, de referencia, como fuente de modelos y de inspiración) como un contexto activo, como un «campo», por usar el término preferido de Pierre Bourdieu. Un campo en el que han actuado instituciones eclesiásticas y laicas determinantes –con su existencia y sus demandas– para la producción artística; un campo en el que se han mezclado necesidades y esperas de obras figurativas y arquitectónicas, peticiones y respuestas, en las que las formas del imaginario colectivo encontraron un eco y a la vez un alimento en las formas y en los temas de la figuración; un campo en el que han operado e interactuado comitentes, tracistas, autores de complejos programas iconográficos, artesanos y artistas de las distintas competencias y de las que los diferentes públicos han disfrutado, de modos diversos, de aquellas que nosotros llamamos, con un término que entonces no existía, obras de arte.

Un eminente historiador del arte, Hans Belting, abría un libro suyo reciente[1] declarando que «la historia de la imagen no debe ser confundida con la historia del arte» y distinguiendo una «era de las imágenes» que coincide *grosso modo* con la época medieval, en la que la imagen es objeto privilegiado de la práctica religiosa, de una «era del arte» que llega hasta nuestros días y que es la de la autonomía del artista, de la idea precisa del arte, de la afirmación del coleccionismo. De esta manera fue subrayada la fundamental diferencia de funciones que las obras figurativas han desarrollado en estos dos momentos que los historiadores del arte, sin embargo, han unificado bajo un denominador común, el de lo artístico, la obra de arte y el artista. Sin embargo, la di-

[1] H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bilders vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990 [ed. cast.: *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2009].

ferencia de las funciones atribuidas a la obra no modifica de manera radical la acción de su creador, ya sea llamado *artifex* o artista, y en este sentido nos parece oportuno dedicarle nuestra atención a su modo de trabajar, sus productos, el tiempo y el espacio en el que nacieron, a quiénes se los comisionaron, y parece legítimo preguntarse sobre cómo fueron vistos, mirados y considerados. Sobre todo si tenemos en cuenta que, aunque no existía una concepción del arte como la que tenemos hoy en día, muchos testimonios prueban la apreciación que suscitaba en muchos de los que las contemplaban, o por lo menos en algunos de ellos, la calidad del trabajo y el valor de los materiales, así como, por otro lado, no faltan, del abad Gauzlinus a Federico II, ejemplos de coleccionismo medieval.

El presente proyecto se compone de cuatro volúmenes: el primero, *Tiempos, espacios, instituciones,* está dedicado al marco cronológico, espacial e institucional del tema; el segundo, *Del construir,* a los diferentes aspectos de la producción artística, los artífices, los comitentes, los programas, las técnicas; el tercero, *Del ver,* a los públicos, a la manera de ver las obras, a las funciones que se les atribuían; el cuarto, *La Edad Media, pasado y presente,* a las formas de recepción de las obras medievales, a su destrucción, al *revival,* a su estudio; en una palabra, a cómo algunas obras (y no otras) han llegado hasta nosotros, y cómo son, y han sido, leídas, conservadas e interpretadas.

Así pues, si los dos primeros volúmenes están dedicados al momento de la producción y hablan de espacios y tiempos, de comitentes y artistas, de técnicas y obras, los otros dos, el tercero y el cuarto, se ocupan más bien de los problemas del disfrute, los públicos que se han sucedido en el tiempo y las funciones atribuidas a las obras.

En la concepción y en la realización de esta obra hemos escogido algunos puntos centrales: entre éstos recordamos la función primordial ejercida sobre la producción artística por la religión, en sus diferentes aspectos y en sus diferentes formas, pero también los proyectos de los poderes eclesiásticos y laicos estudiados en toda la gama de posibles tipologías, en sus concretas exigencias de espacios equipados y decorados, en las funciones cultuales y propagandísticas atribuidas a las obras figurativas y, por consiguiente, en las estrategias de dominación simbólica ejercida a través de las imágenes, en una época en la que era enorme la desproporción entre los pocos letrados y la gran masa de iletrados.

También es importante el análisis de los comportamientos, diferentes en un mismo periodo, respecto a la intensidad y al volumen de la producción artística, que se manifiestan en varias áreas geográficas, culturas, sociedades, así como la distinción entre centros de propulsión de una gran identidad específica y áreas aisladas, entre momentos «llenos» y momentos «vacíos», entre centros y periferias, entre receptividad y resistencia.

Otro punto central es el del mundo de los artífices que hoy, con un término que no pertenece a su tiempo, llamamos artistas: sus condiciones, sus organizaciones, su cultura, el modo en el que se veían a sí mismos y eran vistos, su relación, siempre variable dependiendo de la dinámica acción-reacción, propuestas y respuestas, con los comitentes, las técnicas practicadas y sus jerarquías, debidas al tipo de objetos producidos, al uso de determinados materiales y a los consiguientes costes económicos, a la capacidad propia de una determinada técnica para proponerse durante un cierto tiempo

como guía y modelo de las demás, a los conocimientos y particulares habilidades del productor, cuya versatilidad, que lo asimilaba al mítico modelo bíblico de Bezeleel –el autor del Arca de la Alianza que sabía trabajar en oro, plata, bronce, esculpir la piedra y la madera–, era sumamente apreciada.

Y, por último, hemos fijado nuestra atención en las grandes variaciones, a lo largo del tiempo, de las funciones de los objetos y de los monumentos y las consecuencias que ello supuso para su disfrute, para el modo de verlos. Un ver y un disfrutar que, lejos de ser neutros, cambian a lo largo del tiempo sin que cambie el objeto, o que intervienen en el objeto con modificaciones, reutilizaciones, transformaciones, restauraciones, destrucciones que tuvieron un papel importante y directo no sólo en los modos en los que han sido tratados los problemas por la historiografía, sino también en la salvación o pérdida de un monumento y con él de una parte del pasado.

En general, la característica programática de la obra –especialmente visible en el primer volumen– es el análisis de la interacción entre artista y contexto. En una Europa en la que predominaba la tradición franca (un predominio de perspectivas, pero no rígido a la hora de establecer sus límites externos y, desde luego, no cerrado a las comparaciones), se encuentran presentes algunos contextos regionales que nos obligan a recordar que la convencional «Edad Media» corresponde en realidad a todo un milenio. Así que, aun sin salir de sus límites cronológicos, se encuentran las largas, es más, las larguísimas permanencias del paisaje de varios ámbitos locales. Pero también se encuentran las distintas, decisivas y condicionantes fases de sus características político-sociales, aún definidas por los distintos predominios étnicos durante los primeros siglos, y luego caracterizadas por algunas etapas que van desde las convergencias carolingias hasta el fraccionamiento feudal, desde las pequeñas cortes de los principados territoriales hasta la más ambiciosa de los Estados nacionales y regionales.

En los contextos regionales, los marcos condicionantes –no sólo los comitentes– se pueden clasificar por tipologías, como vemos en el índice del primer volumen y en parte en los de los siguientes: ciudades y señoríos rurales, *comuni** y entes religiosos forman una imagen de la Edad Media que debe perder su sentido compacto para ser reconducido a la dimensión concreta de los años en torno al año mil.

Aunque pueda parecer contradictorio, existe otro contexto, el de la movilidad. Característica a menudo ignorada de la Edad Media, la movilidad de los hombres determina un contexto europeo horizontal (de poderosos, pero sobre todo de intelectuales) que se cruza con el vertical del localismo. No sólo se mueven los artistas, sino también los nobles que crean contactos estables entre regiones lejanas, clérigos y monjes que mantienen las relaciones entre escuelas, catedrales y bibliotecas monásticas.

Las muchas y separadas iglesias altomedievales darán lugar, a partir del siglo XI, a la «Iglesia» única, centralista y romana. Por encima de la pluralidad de los poderes señoriales, una serie de reinos territoriales –de intermitente funcionamiento– contempla la

* [*N. del E.*: El término *comuni* presenta cierta complejidad a la hora de ser traducido al castellano por su especificidad en el ámbito italiano. Puede asimilarse al término «concejos», si bien relacionado con las ciudades. Así, si bien se ha respetado la mayoría de las veces, en ocasiones la traductora ha optado por «ciudades» o por «concejos ciudadanos».]

existencia de un poder entonces sólo formal, el Imperio, que se manifiesta con una cierta eficacia en época carolingia, entre los siglos VIII y IX, y en época otoniana, entre los siglos X y XI y más tarde, a partir del siglo XII, con la presencia de Federico I y el inicio de la dinastía de los Suevos. En estas páginas la vocación universalista de papas y emperadores deja de tener un sentido abstracto para convertirse en historia de cortes itinerantes, de sedes provisorias y de influyentes estancias, de circulación de modelos activada precisamente por la perspectiva universal que caracteriza a sus protagonistas.

La red de caminos medieval se presta a la circulación de estos y de otros poderes, a la movilidad de los hombres y de los artistas. Las grandes arterias viales, no trazadas claramente y poco estables en el tiempo, corresponden a anchas «áreas de camino» que favorecen la recaída, aunque sea marginal, de tránsitos culturalmente significativos. El tupido sistema de ramificaciones viales completa la obra, favoreciendo el encuentro entre tradiciones locales y adelantos regionales.

Tiempo y espacio son los protagonistas, junto con las instituciones, de este primer volumen, que se abre con una apología de los caracteres innovadores y originales del arte medieval, que, frente a la normalmente dominante sucesión de renovaciones, resurgimientos y renacimientos, se perfilan dialécticamente para marcar un tiempo nuevo. Tiempo y espacio: habría que referirse a ellos en plural, ya que no se trata de tiempo, sino de tiempos, que pueden ser muy diferentes: los tiempos del Oriente bizantino y del Occidente, que no son sólo los típicos de la iglesia y de los mercaderes, sino también, en su mayor parte irregulares, unas veces lentos y otras veloces, los de las canterías de las catedrales frente a los frecuentemente rapidísimos de las canterías de la Corona, los del orfebre y los del escultor, hasta llegar a los de los historiadores del arte, que, a su vez, intentan imponer la medida –y los límites constrictivos– del estilo. Junto a los tiempos van los espacios, los itinerarios, los paisajes, los de la ciudad y los del campo y sus representaciones, pero también los de la otra parte, las geografías ultraterrenales y por último las grandes instituciones religiosas y laicas, la Iglesia, el papado, el Imperio y, dentro de éstas, los artistas que se mueven, los modelos que circulan de ciudad en ciudad, de corte en corte, de monasterio en monasterio.

En el vértice de la sociedad medieval se sitúan, condicionando también su actividad artística, las clases dominantes y su estilo de vida. La nobleza que representa el poder señorial y eclesiástico posee una potente imagen que se desarrolla y se transforma gradualmente. La burguesía, que en muchas ciudades (no en todas) tiene la hegemonía y que a veces también forma parte de los entes religiosos, concilia la imitación del estilo de vida aristocrático con esporádicas manifestaciones de orgullo de las peculiaridades que le son propias. En ambos casos persiste la imagen asentada, bien perceptible desde fuera, pero también la imagen que se quiere dar de sí: normalmente es ésta la que más influye, en la dialéctica con la autonomía del artífice, en el producto figurativo.

La idea de reunir en una obra común dedicada a la Edad Media a historiadores del arte e historiadores fue de Paolo Fossati, quien, desgraciadamente, no ha podido ver su realización. A su recuerdo querríamos dedicar este proyecto.

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi

Tiempos, espacios, instituciones

1

ORIGINALIDAD E INNOVACIÓN EN EL ARTE MEDIEVAL*

Beat Brenk

Introducción

La investigación histórico-artística se legitima normalmente con la tradición. Los hechos y las ideas de la historia, las obras y los monumentos artísticos se analizan a la luz de la tradición, ya que este método parece ofrecer una garantía a la hora de reconstruir las relaciones de dependencia. Si los observamos desde la perspectiva de la tradición, podemos establecer una relación causal de los hechos y las obras del presente con el pasado, o, en términos más generales, podemos crear, teniendo como base la tradición, las relaciones entre las distintas épocas. El examen de la tradición nos permite, por tanto, construir un orden en el flujo de las informaciones histórico-artísticas. Remitir hechos y monumentos a causas y modelos más o menos lejanos, es decir, a una tradición, pertenece a las actividades de la arqueología y de la historia del arte que se consideran útiles.

Pero si ahora quisiéramos buscar justo lo contrario de la tradición, o sea, la innovación, nos encontraríamos frente a una situación documental enormemente difícil. La toma de conciencia de las innovaciones no pertenece, como es bien sabido, a la mentalidad de los autores medievales y, desde luego, hoy en día los medievalistas no suelen razonar sobre la innovación y sus efectos. La evidente escasez de informaciones relativas a los fenómenos innovadores no es el único motivo por el que el argumento de la innovación ha llamado hasta ahora tan poco la atención del medievalismo. En efecto, si ocuparse de la tradición produce en el historiador del arte la satisfacción de situar fenómenos análogos en un orden espacio-temporal y el placer de reconstruir una relación genealógica entre los mismos, quien se ocupa de las innovaciones se encuentra como desarraigado, huérfano y aislado. Por supuesto, tiene que estudiar el problema de la innovación junto a la historia, es decir, la tradición, pero sobre todo tiene que

* Agradezco cordialmente al doctor Philippe Büttner su ayuda durante la preparación del manuscrito, así como sus valiosas sugerencias.

estudiar sus efectos, es decir, la recepción. En la frontera entre tradición e innovación parece que se ha extendido una zona gris, en la que la innovación resulta difícilmente comprensible, ya que se trata de un fenómeno olvidado o que no ha sido descrito por sus contemporáneos.

Si el estudio de la tradición y de la recepción ha encontrado hoy una gran aceptación, en cambio el problema de la innovación persiste, aunque muchos historiadores del arte utilicen con frecuencia, y plenamente conscientes de ello, el concepto de *innovatio*. Tradición y recepción son desde hace decenios categorías seguras, mientras que el concepto de innovación, a pesar de ser utilizado a menudo, no suele ser analizado. La innovación no es necesariamente una categoría que se pueda medir con un termómetro o un reloj de arena. Con la palabra innovación se indica lo inédito, lo original y lo creativo en una obra de arte. A estos fenómenos habría que dedicarles más atención.

Durante la actividad investigadora cualquier historiador e historiador del arte se encontrarán siempre con fenómenos aparentemente inéditos. Es entonces cuando entra el discurso de la percepción. En efecto, es una experiencia completamente personal el que un fenómeno le parezca a un estudioso inédito o aún anclado en la tradición. Quien juzga debe preguntarse qué grado de importancia tiene una novedad, es decir, si se trata sólo de un fenómeno aislado o si creó escuela. Si una novedad tuvo éxito y fue ampliamente aceptada por sus contemporáneos, quien la estudia juzgará que es muy importante el valor de su descubrimiento. Si una novedad era inmediatamente aceptada y difundida, podría decirse que se mantenía suspendida en el aire y luego, por sí misma y en un momento, se convertía en tradición. A la innovación convertida en tradición le falta, a la vez, la audacia, la particularidad amenazante y la vanguardia. El historiador y el historiador del arte pueden estar seguros de que su novedad ha encontrado un consenso general y un eco. ¿Pero qué ocurre si no encuentra este consenso, o si éste sigue solo, por así decirlo, *post festum*, decenios después de la innovación? La falta de éxito repercutirá negativamente en la psicología y, por tanto, en la actividad del historiador. La novedad pierde importancia y se vuelve marginal, porque se ha perdido en la nada. La sociología se ha ocupado del problema «innovation and acceptance» e «innovations without Advocates» antes y de forma más sistemática que la historia del arte[1].

Tradición e innovación son conceptos complementarios que dependen el uno del otro. Así que sería conveniente reflexionar adecuadamente no sólo sobre la tradición, sino también sobre la innovación. La dificultad historiográfica consiste en el hecho de que la prueba de la tradición abre un campo de actividad casi inabarcable, mientras que el análisis de la innovación les crea algunos problemas a los historiadores del arte y a los historiadores. ¿Qué es, por tanto, innovador? ¿Qué queda por decir aún sobre este argumento?

Habría que reflexionar de manera unitaria sobre los motivos y sobre las circunstancias de una innovación. Estudiar la *causa efficiens* de una innovación sólo puede llevarnos a un callejón sin salida, por lo que sería necesario analizar su contexto y sus circunstancias. El resultado de una consideración que se propone diversificar es una

[1] H. G. Barnett, *Innovation. The Basis of Cultural Change*, Nueva York, 1953.

historiografía diferenciada. El temor generalizado a extrapolar de la masa un monumento para interrogarlo sobre sus tendencias innovadoras lleva con frecuencia a la pura descripción y a su rápida catalogación. Pero estos procedimientos no conducen a nada. Las descripciones neutrales pierden fuerza. Por el contrario, sería más significativo preguntarse cuáles son los presupuestos que generan lo nuevo, y cómo se impone, se recibe y se transmite.

Si una innovación proviene de un centro artístico o de poder, o si de los márgenes de una región artística pasa a ser asumida por el centro, son dos fenómenos diferentes. ¿De qué manera lo nuevo se convierte en norma y, por tanto, en tradición? Reflexionar sobre la tradición en realidad significa profundizar en un problema historiográfico, aunque las fuentes correspondientes que hablan de lo nuevo o que lo consideran como tal sean sumamente raras, e incluso si por una vez una observación sobre la novedad fuese puesta por escrito, se trataría, de todas formas, de una observación casual.

Quien, por ejemplo, estudia el Románico y el Gótico bajo el aspecto de la innovación, indicará por fuerza al segundo como innovador respecto al primero, pues desde hace varias generaciones se ha impuesto trabajar con estos conceptos de épocas, aunque se sepa de sobra que se trata de simples clasificaciones de un estilo constructivo. Esta costumbre se ha extendido con toda tranquilidad del estilo constructivo al estilo figurativo, a la mentalidad religiosa y a veces, de forma general, a la cultura, cuando, en realidad, desde su origen estos fenómenos están separados los unos de los otros. El motivo de que se haya llegado a la genérica diferenciación de una época románica de una gótica no se ha llegado a estudiar y puede que siga sin hacerse.

Sin embargo, el uso de los parámetros de la innovación comporta necesariamente, en este espacio cronológico (hacia 950-1200), una reflexión sobre el modo, la forma, el efecto y el significado de una innovación, conforme a una nueva valoración de los procesos que transforman, en poco tiempo o a largo plazo, la percepción o / y los *facts*.

La ventaja del reconocimiento no se limita sencillamente a la clasificación, sino que la cuestión de la innovación resulta un criterio válido para construir dentro de una época un contexto cultural de los fenómenos artísticos. Una obra de arte o de arquitectura es siempre una creación única e irrepetible y en esta óptica la historia del arte se podría disolver en una serie de creaciones únicas sumamente innovadoras. Sin embargo, lo que despierta mi curiosidad son los fenómenos artísticos con un significado para la época, fenómenos que han causado o han cambiado algo, es decir, que han desempeñado un papel determinante. Reflexionar sobre la innovación significa ocuparse fundamentalmente del problema del cambio y con ello del problema de la periodización.

Un radical antagonista de la teoría de la innovación objetará que, dependiendo de la época, el arte estará ligado a la tradición o resultará innovador. La innovación en la Edad Media sería impensable. Desde luego, ninguna obra de arte es igual a otra, pero ninguna innovación podría ser reconocida a través de mínimos cambios y diferencias. Los cambios no serían, en mi opinión, innovaciones, sino variaciones.

Cuando hablo de innovación en la Edad Media, pienso en los cambios fundamentales de la forma, de la construcción, del color, del modo de pintar, del modo de ver, del sentimiento y de la percepción, que pueden ser captados incluso por quie-

nes no son historiadores del arte. Sin embargo, no todos los cambios de estilo significan innovación. Innovación significa un alejamiento de la tradición, a veces incluso una violación de las antiguas reglas del juego y de los cánones. Esta violación se percibe sólo a primera vista como innovación, ya que a través de la visión repetida y la discusión continua sobre lo nuevo disminuye la primera impresión visual y se llega a un debilitamiento de la predisposición mental, óptica e intelectual y, por último, a una aceptación, preparada quizá desde el principio, favorecida por la impresión y por las convenciones de la sociedad. Los economistas, los sociólogos, los científicos y los ingenieros definen como innovador lo que antes no existía[2]. Y, al contrario, las disciplinas históricas dependen siempre de la consideración de la tradición. A lo largo de las siguientes argumentaciones, se demostrará cómo tradición e innovación son criterios idóneos para el análisis de todas las épocas. Desde el momento en que, a partir de *ca.* 950, se perfila un significativo empuje innovador, del que participa toda Europa, pongo el arte otoniano y románico (hacia 950-1200) en el centro de mis reflexiones.

Copia –«mímesis»–, recepción estilística –aspiraciones– e innovaciones

Las modernas disciplinas humanísticas, cultivadas en las facultades de letras, filosofía y derecho, se distinguen de las ciencias naturales sobre todo por el hecho de que están basadas en unicidades históricas y no en regularidades constantes. El compromiso unívoco con la tradición limita la mirada del historiador y del historiador del arte a las regularidades. Por el contrario, quien se ocupa preferentemente de los fenómenos de innovación corre el riesgo de disolver la historia del arte en una incalculable masa de excepciones y de unicidades, que de por sí pueden ser percibidas como novedades o innovaciones. Sin embargo, estas unicidades históricas se situán, como siempre, en una conformada tradición y/o sugieren desde dentro una tradición.

La conformidad o la semejanza formal o de contenido, en particular la *mímesis* pertenece a los más importantes criterios con los que se construye en el arte un orden y su red de relaciones. La imitación y/o la copia de modelos arquitectónicos y figurativos es necesaria para la conservación de la tradición y, en el caso de la relación profesor-estudiante, para la legitimación del que está aprendiendo. En el marco de la *mímesis* se deja poco espacio a la innovación, ya que precisamente esta concesión a la innovaciones amenaza con destruir la categoría de la sugerida y deseada tradición. ¿Cuánta innovación hay que reconocer en la historia del arte sin anular sus específicas categorías y su red de relaciones o sistemas de filiación? La arquitectura y el arte medieval muestran unos fenómenos completamente diferentes. La *mímesis* se da a menudo por motivos de contenido y de significado, no por motivos artísticos. Para hacer evidente el significado de un modelo célebre, es suficiente, como declaró Richard

[2] R. Boch (ed.), *Patentschutz und Innovation in Geschichte und Gegenwart*, Fráncfort del Meno, 1999.

Krautheimer en 1942 en un ensayo de importancia histórica[3], una copia parcial o una cita parcial, y de esta manera puede crearse involuntariamente lo nuevo, que, obviamente, se percibe como tradicional, razón por la cual esta presunta novedad no va más allá. Nuestra reflexión no debería basarse en el examen de la *mímesis*, de la influencia o de las semejanzas formales, sino en la búsqueda de la originalidad y de la innovación, para poder decir algo sobre el sentido y el significado de la obra de arte.

Imitación, copia e innovación están estrechamente relacionadas con cualquier forma de producción artística; sin embargo, muchas veces son también sinónimo de aspiraciones. Nadie imita algo sin haber reflexionado antes sobre sus aspiraciones y, por tanto, también sobre el sentido de su imitación. Por ejemplo, en su texto sobre Dión Crisóstomo, Sinesio de Cirene confiesa con enorme franqueza:

> Yo muchas veces he imitado, en estilo trágico, la tragedia, he competido en burlas con la comedia para adaptarme al trabajo de cada autor. Habrías podido creerme contemporáneo ya de Cratino y Cratete, ya de Dífilo y Filemón. No hay forma de prosa rítmica o de poesía hacia la que yo no me dirija para hacer la prueba, rehaciendo obras enteras en otras parecidas y midiéndome con pequeños fragmentos; pero por variadas que sean las características de los estilos, y notablemente diferentes entre ellas, en cada una de mis imitaciones habrá siempre una nota personal, así como la cuerda más alta, al esperar la cadencia nueva, suena ella misma como la melodía creada[4].

Sinesio tiene bien claro que es el tardío continuador de un mundo desaparecido. Él mismo cita en el título del escrito a su modelo, el famoso filósofo Dión de Prusa, y declara abiertamente que su deseo es imitar a Dión.

En el ensayo de 1942 que acabamos de citar, Krautheimer definió la esencia de la copia medieval como una parcial y simple copia aproximativa[5]. Sin embargo, en los ejemplos por él elegidos –la iglesia de Busdorf en Paderborn y la capilla de Germigny-des-Prés (fig. 1)–, las relaciones modelos-imágenes son evocadas exclusivamente con la ayuda de fuentes aparecidas más tarde, y la mera comparación formal entre modelo e imagen, entre la basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén y la iglesia de Busdorf, por un lado, y entre la Capilla Palatina de Aquisgrán (fig. 2) y la capilla arzobispal de Germigny-des-Prés por otro, no nos permite observar casi ninguna semejanza específica, con lo cual resulta difícil hablar, en el sentido de Krautheimer, de genérica copia parcial de un modelo.

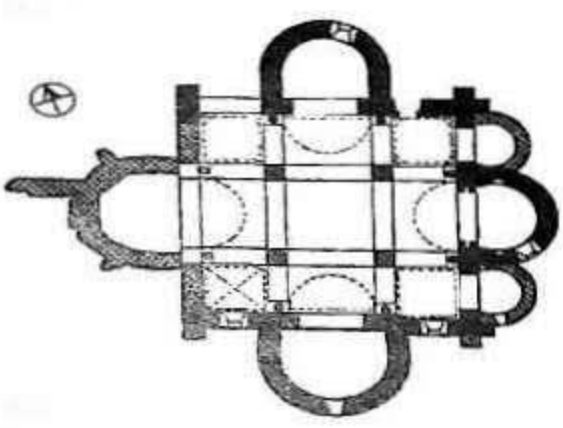
Evidentemente, habría que encontrar otra explicación para la contradicción entre los testimonios de los textos y los edificios. En el relato de la vida de Meinwerk de Paderborn se observan algunas incongruencias. El obispo Meinwerk

---

[3] R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"» [1942], en *id., Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Nueva York-Londres, 1969, pp. 115-150 [ed. it.: «Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale», en R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, trad. de G. Scattone, Turín, 1993, pp. 98-150].

[4] Sinesio de Cirene, «Dione o del vivere secondo il suo ideale», en A. Garzya (ed.), *Opere di Sinesio di Cirene Epistole Operette Inni*, Turín, 1989, pp. 658-715, 713, 715.

[5] R. Krautheimer, *op. cit.*



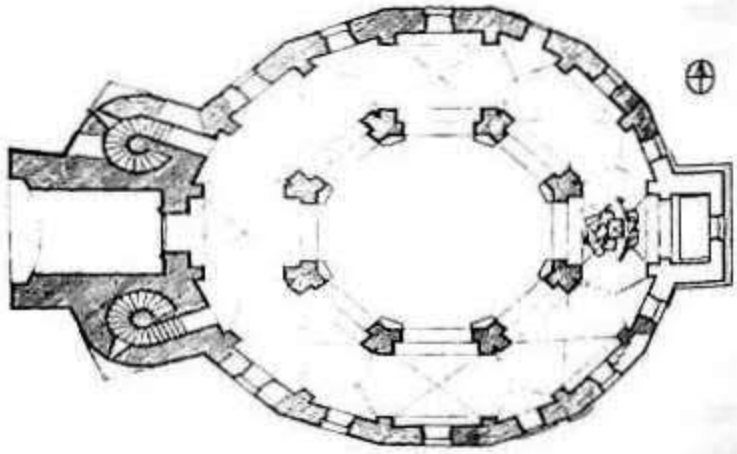


Figura 1. Planta del Oratorio de Teodulfo, h. 803-806. Germigny-des-Prés.
Figura 2. Planta de la Capilla Palatina, h. 790-805. Aquisgrán.

> [...] pro obtinenda celesti Ierusalem ecclesiam ad similitudinem sanctae Ierosolimitanae ecclesiae facere disponens Winonem abbatem de Helmwardehusun [...] Ierosolimis et mensuras eiusdem ecclesiae et sepulchri sancti reliquias deferente cepit episcopus ad similitudinem eius ecclesiam in honore sanctae [...] Mariae ac beatorum apostolorum Petri et Andrea extra Patherbrunnensem civitatem in orientali parte construere [...] Celeriter autem constructa ecclesia sentiens diem mortis sibi imminere [...] anno [...] 1036 [...] VIII. kal. Iunii eam dedicavit[6].

En este texto observamos lo siguiente: la *Vida* de Meinwerk narra, en la segunda mitad del siglo XII, acontecimientos que se han producido en el primer tercio del siglo XI; para alcanzar la iglesia de la Jerusalén celestial («pro obtinenda celesti Ierusalem ecclesiam»), el obispo Meinwerk envía al abad Wino a Jerusalén, para que allí tomara las medidas de la iglesia del Santo Sepulcro. Por «ecclesia celesti Ierusalem» se entiende seguramente el Reino de los Cielos en sentido cristiano: la expresión es inusual; a su regreso, el abad Wino lleva consigo no sólo las medidas de la iglesia del Santo Sepulcro, sino también algunas reliquias. Por eso el viaje de Wino a Jerusalén fue también una peregrinación, o, más bien, fue ante todo una peregrinación; la iglesia de Busdorf, curiosamente, no fue consagrada bajo la advocación del Santo Sepulcro, sino de la Madre de Dios y de los apóstoles Pedro y Andrés: por tanto, no nació probablemente como copia del Santo Sepulcro; la forma que apareció durante las excavaciones de la iglesia de Busdorf no presenta ninguna afinidad con el Santo Sepulcro de

[6] F. Tenckhoff (ed.), «Das Leben des Bischofs Meinwerk von Paderborn (Vita Meinwerci episcopi Patherbrunnensis)», en *Monumenta Germaniae Historica* (citados en adelante con la sigla *MGH*), *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*, 59, Hannover, 1921, pp. 128-129 («[...] para alcanzar la iglesia de la Jerusalén celestial dispuso que se construyera a semejanza de la Santa Iglesia de Jerusalén y envió a Jerusalén a Wino, abad de Helmershausen [...], que se trajo las medidas de aquella iglesia y reliquias del Santo Sepulcro; el obispo comenzó entonces a construir con ese modelo la iglesia en honor de santa [...] María y de los santos apóstoles Pedro y Andrés fuera de la ciudad de Paderborn, en una región situada al este [...] Después de haber construido rápidamente la iglesia, y sintiendo que se acercaba el día de su muerte [...] la consagró [...] el 25 de mayo de 1036»).

Jerusalén. Según la primera planta hallada, la repetición hecha por Wino del edificio del Santo Sepulcro y testimoniada por la *Vida* de Meinwerk no puede ser confirmada. Se trata de un edificio de planta central de unos 13 metros de diámetro, sin columnas de soporte, al que, en correspondencia con los cuatro puntos cardinales, se le añadieron cuatro capillas rectangulares. El espesor de los muros es de 2,63 metros[7]. Conclusión: la *Vida* de Meinwerk conjetura para la iglesia de Busdorf un modelo famoso, por lo tanto el hecho de recordar y citar un prestigioso prototipo servía, como en el ejemplo de Sinesio de Cirene, para su póstuma legitimación. Los fragmentos de la *Vida* de Meinwerk reflejan el alto nivel de aspiraciones del comitente, que el autor de la *Vida* atribuyó a su héroe, Meinwerk.

Krautheimer concluía con el resultado de que «la aproximación con la que son imitadas, tanto en la planta como en el alzado, las formas reales de las estructuras es una de las características más evidentes de la relación existente en la Edad Media entre un edificio original y sus copias»[8]. Pienso, por el contrario, que el autor de la *Vida* de Meinwerk, de manera precientífica y sugestiva, quería atribuir un valor lo más elevado posible a las aspiraciones culturales del obispo de Paderborn. El valioso modelo le daba una identidad y garantizaba a Paderborn prestigio, autoridad y tradición. Lo mismo vale para el obispo Teodulfo de Orleans, que copiaría en su oratorio de Germigny-des-Prés, en Orleans (fig. 1), el famoso modelo de la Capilla Palatina de Aquisgrán (fig. 2). La fuente que lo testimonia se remonta sólo al siglo X. Las correspondencias formales entre Germigny y Aquisgrán se limitan a la existencia de columnas en el interior del edificio central. Para la hipótesis de Krautheimer, según la cual «el observador medieval espera encontrar en una copia sólo algunas partes del prototipo»[9], difícilmente se encontraría una demostración segura. Las fuentes que él manejó documentan un considerable nivel de aspiraciones, dirigidas a evocar una tradición ilustre.

De facto, el oratorio de Germigny-des-Prés se sale de la fila de la tradición carolingia. Teodulfo no copió la Capilla Palatina de Aquisgrán, sino que aplicó las tradiciones arquitectónicas de su patria, la España septimania. De esta forma creó un edificio sumamente original e inusual. Sin embargo, se trató de un caso aislado, en esencia el resultado de las preferencias personales de Teodulfo.

Los textos medievales que permiten llegar a relevantes deducciones histórico-artísticas deberían, en mi opinión, ser consultados con sentido crítico. Lo mismo vale para los versos que un autor anónimo le dedicó a la iglesia de Santa Sofía de Benevento (fig. 3): «Hic dux Arechis pario de marmore templum construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Iustiniane, tuus labor omni pulcrior arce»[10]. Las analogías en-

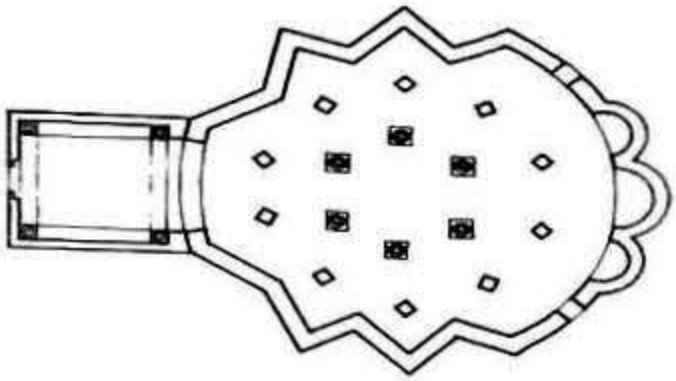
---

[7] U. Lobbedey, «Die Kirchenbauten Bischof Meinwerks», en *Meinwerk von Paderborn. 1009-1036. Ein Bischof in seiner Zeit,* Katalog der Sonderausstellung des Metropolitankapitels Paderborn in Zusammenarbeit mit dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe (18 de octubre-30 de noviembre de 1986), Paderborn, 1986, pp. 42-58.

[8] R. Krautheimer, *op. cit.*, trad. it. p. 107.

[9] *Ibid.*

[10] H. Belting, «Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert», *Dumbarton Oaks Papers* XVI (1962), pp. 141-193 («Aquí el duque Arechi ha construido un templo de mármol pario: tu obra, más bella que cualquier otra construcción, oh, Justiniano, testimoniaba ya entonces la belleza de ésta»).



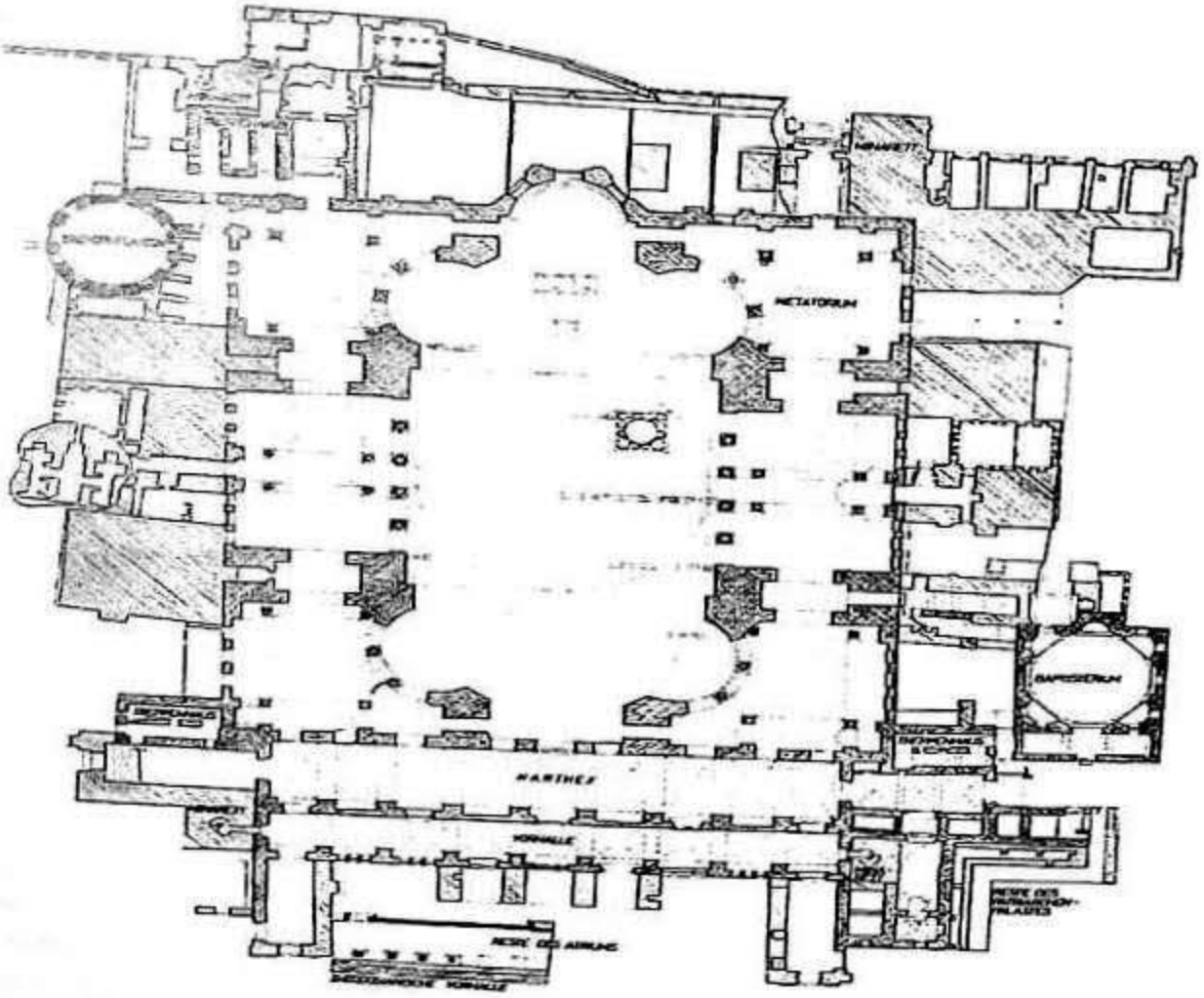


Figura 3. Planta de Santa Sofía (Capilla Palatina), h. 758-760. Benevento.
Figura 4. Planta de Santa Sofía, 532-537. Estambul (Constantinopla).

tre las dos iglesias de Santa Sofía de Benevento y de Constantinopla (fig. 4) se encuentran sólo en la misma advocación a la santa Sofía y en el hecho de que en estos edificios de planta central, construidos de forma completamente diferente, se emplearan columnas reutilizadas. Quizás habría que recordar la estrecha relación que ambas iglesias de Santa Sofía tuvieron con la corte, es decir, su papel como principales edificios de representación, religiosos y dinásticos. Sin embargo, entre las dos iglesias de

Benevento y Constantinopla no existe, desde el punto de vista puramente formal y arquitectónico, la más mínima relación. La reivindicación del poeta es más bien determinante: «Remitirse a lo históricamente antiguo, y por tanto legítimo por tradición, significa justificación y seguridad de su posición político cultural»[11]. Aunque no se les pueda atribuir una retórica de la aspiración a los versos sobre la actividad constructiva del duque Arechi y sobre la iglesia de Santa Sofía de Benevento, ésta no se inspira en la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, sino que es por sí misma una expresión de elevada aspiración artística y cultural, que se convierte, con su forma constructiva interesante e innovadora, en un acontecimiento que merece ser documentado. La extravagante forma de la iglesia de Santa Sofía de Benevento proviene tanto de la tradición paleocristiana italiana como de la bizantina. Las grandes pretensiones políticas, religiosas, culturales y artísticas del duque Arechi llevaron a una nueva creación que no depende de un modelo concreto, ni produjo ninguna imitación. El edificio permaneció –según parece– aislado. Sólo por algunos aspectos generales se puede relacionar a la iglesia beneventana con la de Santa Sofía de Constantinopla. Las particulares preferencias formales de la iglesia de Santa Sofía de Benevento no pueden conocerse a través de los testimonios literarios. Estas preferencias formales son la expresión de un concepto artístico innovador *sui generis*. Sólo *en passant* se podría considerar que los longobardos construyeron arquitecturas de peculiares características en Cividale (Santa Maria in Valle), Pavía (Santa María in Pertica), Spoleto (Templo de Clitumno, San Salvatore) y Capua (San Michele in Corte).

Las pretensiones culturales y artísticas de la Edad Media se manifiestan a través de nuevas creaciones y con copias / derivaciones. Los fuentes escritas no disponen de bases estéticas para establecer la distinción entre la nueva creación y la imitación. La retórica de la literatura necesitaba de prototipos y de paralelismos prestigiosos, de forma que el *topos* de la superación pudiera entrar en acción.

Por ello tal vez resulta lógico que ni una sola fuente del círculo de Carlomagno afirme que el emperador, con la Capilla Palatina de Aquisgrán (fig. 2), quisiera realizar una copia de la iglesia de San Vital de Rávena[12]. Sólo se conocen textos que testimonian el traslado de *spolia* entre Rávena, Roma y Aquisgrán[13]. La evidente relación formal entre los dos edificios no encontró ningún defensor, a pesar de que todo el mundo sabía que Carlomagno, que visitó repetidas veces Rávena, admiró en San Vital (fig. 5) un significativo modelo de arquitectura paleocristiana en una antigua ciudad del Bajo Imperio. La Capilla Palatina de Aquisgrán debió de revitalizar la tradición del Imperio romano, representado por el germánico Teodorico, que Carlomagno seguramente vio representado en el famoso mosaico de Justiniano[14]. Teodori-

[11] *Ibid.*

[12] G. Bandmann, «Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle», en W. Braunfiels y H. Schnitzler (eds.), *Karl Der Große Lebenswerk und Nachleben*, III: *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 424-462.

[13] E. Dümmler, K. Hampe *et al.* (eds.), «Codex Carolinus, Epistolae Karolini aevi, III», en *MGH, Epistolae*, V, Hannover, 1898-1899, p. 614, n.º 81.

[14] B. Brenk, «Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology», *Dumbarton Oaks Papers* XLI: *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, W. Tronzo e I. Lavin (eds.), 1987, pp. 103-109.

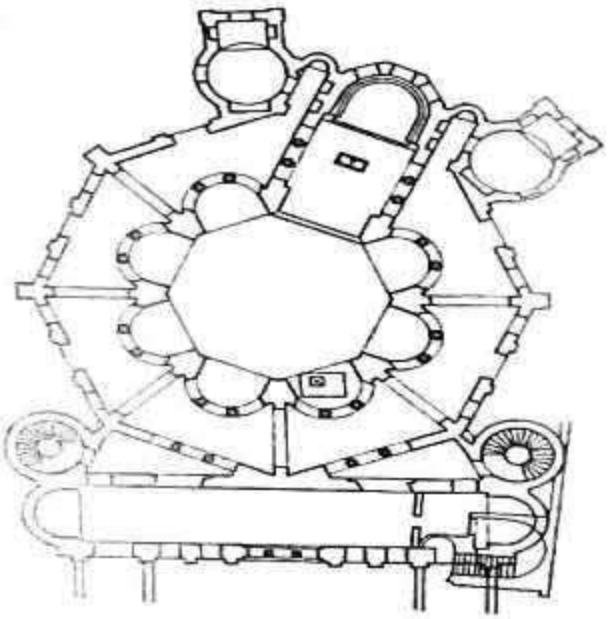


Figura 5. Planta de San Vital, 532-547. Rávena.

co fue el último rey germánico en Italia y gozó de una fama muy positiva en la literatura y en la tradición oral[15].

San Vital (fig. 5) es un edificio de ladrillo decorado con capiteles paleobizantinos, con una cúpula y, originalmente, con deambulatorios y matroneos cubiertos con techumbres de madera. Las paredes verticales del espacio central estaban recubiertas de mármol y el presbiterio estaba revestido con mosaicos a modo de tapices. Eudes de Metz, el arquitecto de la Capilla Palatina de Aquisgrán (fig. 2), tomó de todo esto sólo el sistema del alzado sobre ocho pilares en forma de horquilla vuelta hacia dentro, que varió sensiblemente, renunciando a las exedras de la planta formada con segmentos de círculo de Rávena. Por ello resulta tan sobria, en comparación con San Vital, la planta baja de Aquisgrán. Eudes de Mertz hizo que colocaran las columnas de pórfido procedentes del Palacio de Teodorico en Rávena y de Roma sólo en el piso superior, que probablemente era el lugar en el que se colocaba Carlomagno. Como decoración en honor del emperador, hay que incluir también los antepechos de bronce en la planta de los matroneos. Aunque el material de construcción de Aquisgrán pesara mucho más que el de Rávena, el arquitecto abovedó los deambulatorios con bóvedas de crucería en la planta baja y con bóvedas de cañón en los matroneos. En vez de una cúpula sobre pechinas construyó una bóveda claustral con tirantes de hierro. El cimborrio del vano central se alza en Aquisgrán sobre un polígono de dieciséis lados, en Rávena sobre un octógono. Por último, la solución del presbiterio está mucho más simplificada.

---

[15] H. Hoffmann, «Die Aachener Theoderichstatue», en *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, I, Düsseldorf, 1962, pp. 318-335; O. Höfler, *Germanisches Sakralkönigtum*, I: *Der Runenstein von Rök und die germanische Individualweihe*, Munster-Colonia, 1952; H. Löwe, *Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen*, Darmstadt, 1956; F. von der Leyen, *Das Heldenliederbuch Karls des Großen*, Múnich, 1954.

La noción de copia arquitectónica resulta, en el caso presentado, insuficiente y engañosa a la vez. La Capilla Palatina de Aquisgrán puede ser como mucho mencionada por sus intenciones como copia parcial. Sólo el alzado con pilares en forma de horquilla en los ángulos del octógono y las columnas de pórfido, puestas en el interior, cerrando el piso superior, recuerdan a San Vital. Eudes de Mets cambió su modelo de forma muy original, podríamos decir innovadora. Pero en época carolingia al norte de los Alpes no fue habitual abovedar edificios de planta central. Sin embargo, incluso en comparación con edificios de planta central en el ámbito mediterráneo, la Capilla Palatina ofrece una variedad de bóvedas que sólo es posible comprender como formas de aspiraciones imperiales. Éstas no se manifiestan solamente –como muchas veces se cree– en la copia, sino también en el lujo que se encuentra, entre otras cosas, en las bóvedas, antepechos, puertas de bronce y en las columnas antiguas transportadas desde grandes distancias. Es exactamente la aspiración imperial la que condiciona la forma innovadora de la Capilla Palatina de Aquisgrán. Hay que tener presente que las bóvedas de cañón, a veces utilizadas en las construcciones de sostén de los escarpes de los anfiteatros romanos, representan una forma de cubierta sin precedentes. La única imitación exacta de esta especial forma de cubierta aparece en la iglesia de Santa María de Ottmarsheim (fig. 6), en Alsacia. Este pequeño edificio se encontraba en los territorios controlados por los Habsburgo que, doscientos años antes de asumir el poder imperial, con esta copia de la Capilla Palatina de Aquisgrán, tomaron la palabra y, por así decirlo, dieron a conocer su entonces prematura aspiración al imperio. La iglesia de Ottmarsheim es tan pequeña como idéntica a la Capilla Palatina de Aquisgrán; su comitente quiso legitimarse completamente con la autoridad carolingia de la Capilla Palatina de Aquisgrán (fig. 2). Con esta última, Carlomagno no aspiró al poder imperial según su antiguo significado, sino que manifestó una gran pretensión político-cultural[16].

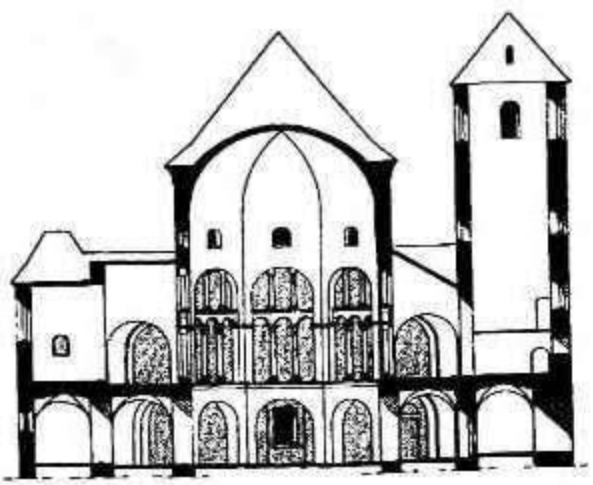


Figura 6. Sección transversal de Santa María, 1045-1050. Ottmarsheim.

[16] B. Brenk, *op. cit.*

Mimesis e innovación no tienen por qué excluirse la una a la otra. Ello resulta evidente cuando las soluciones arquitectónicas con características muy definidas son sacadas de su contexto original y «reconstruidas» en otra parte. El deambulatorio con capillas radiales, desarrollado en Francia, no obtuvo en Italia, como ya se sabe, mucho éxito. Sin embargo, allí donde se construía según el modelo francés, se atenían a una genérica recepción planimétrica, mientras que el alzado y la volumetría se proyectaban con los medios locales disponibles. Ello es especialmente evidente en la catedral de Aversa, construida hacia 1090[17].

Las capillas radiales están dispuestas en forma de herradura y la girola, frente a los ejemplos franceses del siglo XI, está espacialmente desarrollada. Totalmente italiano es el alzado, con bóvedas de crucería de planta trapezoidal con nervaduras de sección rectangular. Las capillas son bajas y están ampliamente repartidas en el espacio. Los capiteles están dispuestos en diagonal bajo las pesadas nervaduras y apoyan sobre tres cuartos de columna. En el deambulatorio faltan, además, las columnas, sustituidas por macizos pilares compuestos.

Está claro que el arquitecto de la catedral de Aversa (fig. 7) no era francés y seguramente ni siquiera estuvo en Francia. Probablemente se le proporcionó el dibujo de una planta realizada en Francia o una maqueta arquitectónica de cera[18] que él interpretó a su manera. Además, sólo la idea de construir una cabecera con girola y capillas radiales puede ser definida como una recepción, un reflejo de la pretensión cultural del comitente. La ejecución de esta idea es, al fin y al cabo, italiana, excéntrica y podría decirse, involuntariamente innovadora, pero sin fuerza difusora. Con esta peculiar forma del presbiterio, los dos comitentes, el príncipe Ricardo y Giordano de Aversa, querían crear un edificio que recordase a Normandía.

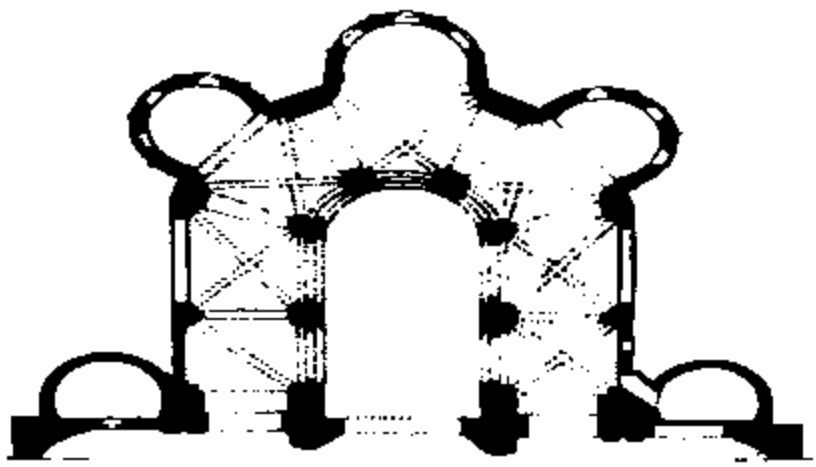


Figura 7. Planta de la zona del presbiterio de la catedral, h. 1090. Aversa.

[17] V. Pace, «Der Dom zu Aversa. Misserfolg eines Baukonzepts und seines Concepteurs», en H. R. Meier (ed.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Ben. Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlín, 1995, pp. 108-115.

[18] J. von Schlosser, «Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters», *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* CXXII (1891), pp. 137-186.

En Francia, la cabecera con girola y capillas radiales fue creada para separar las funciones del presbiterio de las demás exigencias litúrgicas, como las oraciones y las misas privadas. Pero sobre todo le confería un gran prestigio, y por este motivo fue imitado, incluso allí donde las funciones descritas no podían tener lugar, como, por ejemplo, en la tercera iglesia abacial de Cluny, que no disponía ni de la sepultura de un santo, ni de importantes reliquias. La iglesia abacial de San Antimo en Montalcino (fig. 8), en Toscana, sobre la que volveremos más tarde y en otro contexto, repite la cabecera con girola y capillas radiales no sólo en la planta, sino también en el alzado: éste es el resultado de una comparación con edificios franceses. En el deambulatorio dominan, como en Saint-Sernin de Toulouse (fig. 9), las columnas. La serie de columnas se apoya sobre un basamento de un metro de altura. Las capillas radiales están flanqueadas por columnas y en la girola las aristas transversales de las bóvedas apoyan sobre semicolumnas. Además, las paredes de las capillas y de la girola están cerradas por arcadas sobre columnillas. La técnica constructiva en piedra es esmerada. Sin embargo, en el cuerpo longitudinal sólo están abovedadas las naves laterales, y la nave central está, según la tradición paleocristiana y altomedieval, cubierta con techumbre de madera a dos aguas. Sobre las naves laterales corre el matroneo, que se extiende incluso alrededor del ábside, en donde están cubiertas con bóvedas de cuarto de cañón.

A pesar de que los elementos de la cabecera con girola recuerdan a los modelos franceses, no se puede afirmar que participaran talleres y canteros franceses. Las proporciones y el exterior, interrumpido con el añadido de capillas radiales en secuencia, dan una impresión absolutamente no francesa, así que el proyecto sólo puede ser ori-

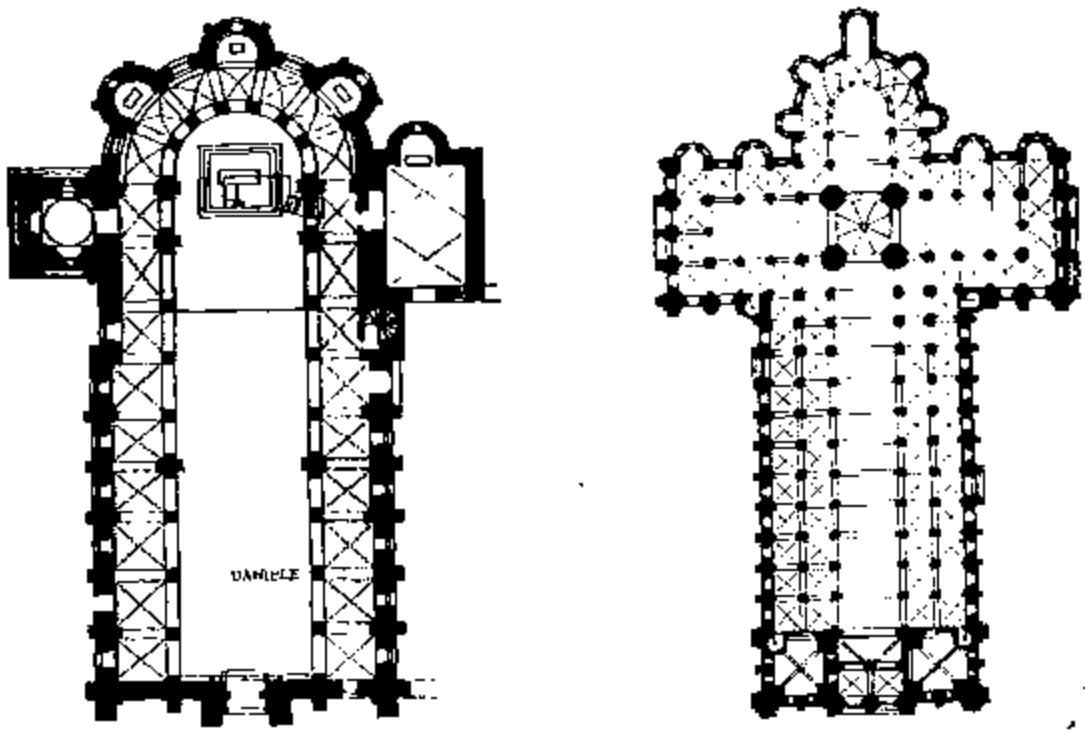


Figura 8. Planta de la iglesia abacial, primera mitad del siglo XII. San Antimo.
Figura 9. Planta de Saint-Sernin, 1076-1083. Toulouse.

ginal de un maestro italiano. Y ello lo demuestra también el nombre del arquitecto: Azzone dei Porcari. Cómo llegó a conocer los modelos franceses y por qué los tuvo en consideración, empleándolos en la antigua abadía de San Antimo, sigue siendo objeto de especulaciones[19].

En el caso de la recepción del Gótico en Alemania, sólo en los últimos años la discusión sobre la relación entre modelo, copia e imitación se ha centrado en el reconocimiento de las peculiaridades de la arquitectura gótica alemana. Durante el siglo XIX e incluso durante algunos decenios del XX, los estudios han juzgado que la recepción del Gótico en Alemania presuponía un conocimiento directo de los modelos franceses y que, por tanto, se había llamado a maestros franceses a Alemania, o que los constructores alemanes habían adquirido sus conocimientos del Gótico durante años de aprendizaje y viajes en Francia[20]. En territorio alemán suele utilizarse como paradigma la Liebfrauenkirche de Tréveris (fig. 10), que, según algunos estudios, habría utilizado auténticas formas góticas[21]. La iglesia, iniciada después de 1227 y aún en fase de

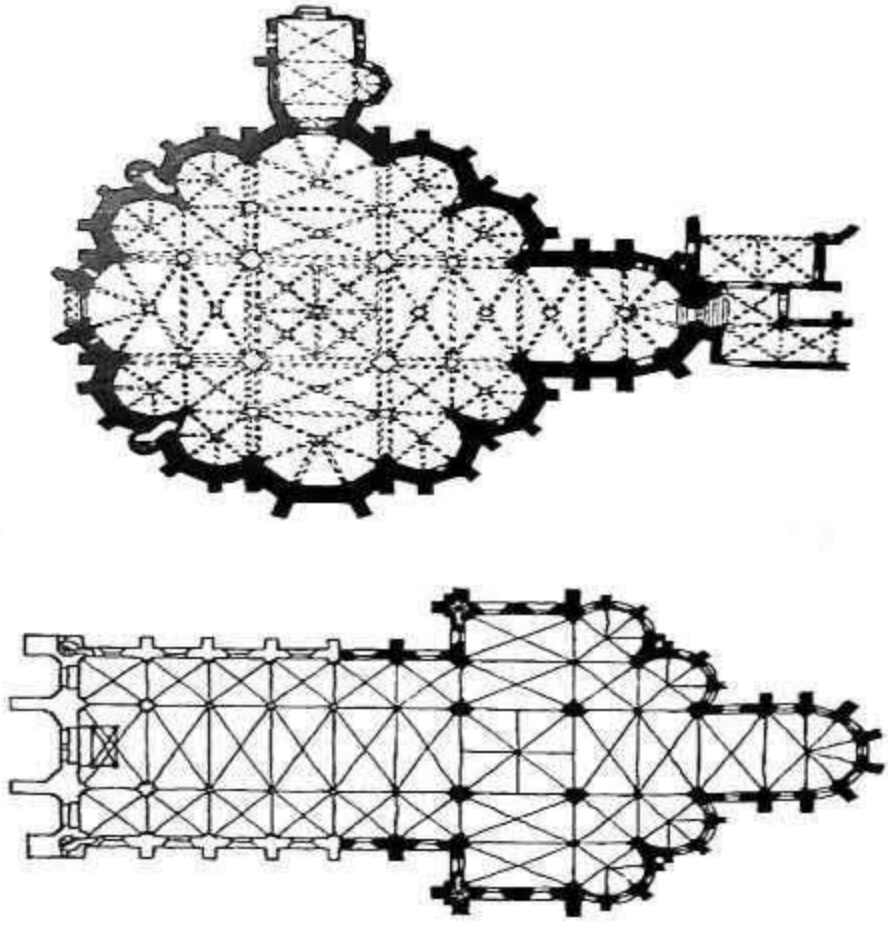


Figura 10. Planta de la Liebfrauenkirche, 1227-1253. Tréveris.
Figura 11. Planta de Saint-Yved, siglos XII-XIII. Braine.

[19] C. Enlart, «L'église abbatiale de Sant'Antimo en Toscane», *Revue de l'Art Chrétien* LXIII (1913), pp. 1-14.
[20] G. Dehio y G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abenslandes,* I-II, Stuttgart, 1892-1901.
[21] E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein,* Múnich, 1956.

construcción en 1242, fue completada hacia 1253[22]. Algunos autores querrían reconocer en las dos capillas dispuestas en diagonal flanqueando la cabecera una cita directa de la iglesia premonstratense de Saint-Ived de Braine (fig. 11), en la que las capillas entre el presbiterio y el crucero muestran un aspecto análogo[23]. Incluso un autor ha ido más allá y ha querido reconocer en la recepción de algunas soluciones constructivas de la catedral de Reims, la catedral en la que eran coronados los reyes de Francia, la aspiración del arzobispo Teodorico II de Wied (1212-1242), que luego no tuvo continuación, de coronar a los reyes alemanes[24], aunque tales pretensiones por parte del arzobispo no puedan ser demostradas. Sin embargo, mientras la Liebfrauenkirche de Tréveris y otras iglesias parecidas sigan siendo vistas exclusivamente bajo el aspecto de la recepción del Gótico francés, no se podrá hacer una valoración de conjunto. En Tréveris la situación se complica aún más, ya que en la fachada meridional interna de la torre situada al noroeste aparece una planta de la Liebfrauenkirche del siglo XIII trazada en la arenisca, considerada por algunos como la más antigua idea de planta luego abandonada[25], y por otros como un intento más razonado de dibujar la planta de la Liebfrauenkirche ya construida. El dibujo grabado no coincide completamente con la planta de la Liebfrauenkirche, y más bien guarda un parecido asombroso con los dibujos de la planta de Reims que Villard de Honnecourt realizó en su cuaderno hacia 1235.

Que luego se pueda realmente construir basándose en semejantes bosquejos de planta, resulta bastante dudoso; sin embargo, debieron de tener su importancia sobre todo en el momento de la proyectación: podría tratarse como mucho de los primeros esbozos o de copias de plantas a escala, que en una fase sucesiva a la concepción de la obra habrían sido trasladados a escala con bramante o con palitos en el terreno de construcción. Cuál fue el modelo francés copiado o imitado por la planta de la Liebfrauenkirche es algo que aún hoy se ignora. La planta es de por sí nueva, pero al mismo tiempo puede inducir a engaño, ya que el exterior de la Liebfrauenkirche aparece ante quien la observa como una construcción compacta, en forma de cruz, con cuatro grandes torres. La planta hace pensar en un auténtico edificio de planta central, con cuatro soportes y deambulatorio. El exterior produce, sin embargo, un efecto más bien estereométrico, cerrado, de forma cúbica. Las bajas capillas diagonales están colocadas de manera singular en las cuatro esquinas de la cruz del edificio, y sus cubiertas parten en dos las ventanas del claristorio de los transeptos. Si éstos hubieran sido construidos más elevados, no se habrían podido cubrir las ventanas del claristorio con las cubiertas de las capillas. Evidentemente, hubo una imposición, y es que la Liebfrauenkirche tenía que ser menos alta que la catedral, la antigua iglesia de peregrinación que custodiaba las reliquias. La Liebfrauenkirche tenía que ser inferior a la cate-

---

[22] N. Borger-Keweloh, «Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte», en *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*, 1986.

[23] J. Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1983; E. Ullmann, *Gotik*, Leipzig, 1981.

[24] W. Schenkluhn y P. van Stipelen, «Architektur als Zitat. Die Liebfrauenkirche in Marburg», en *Ausstellungskatalog 700 Jahre Elisabethenkirche in Marburg 1283-1983*, Marburgo.

[25] B. Klein, *Saint Ived in Braine und die Anfänge der hochgotischen Architektur in Frankreich*, Colonia, 1984.

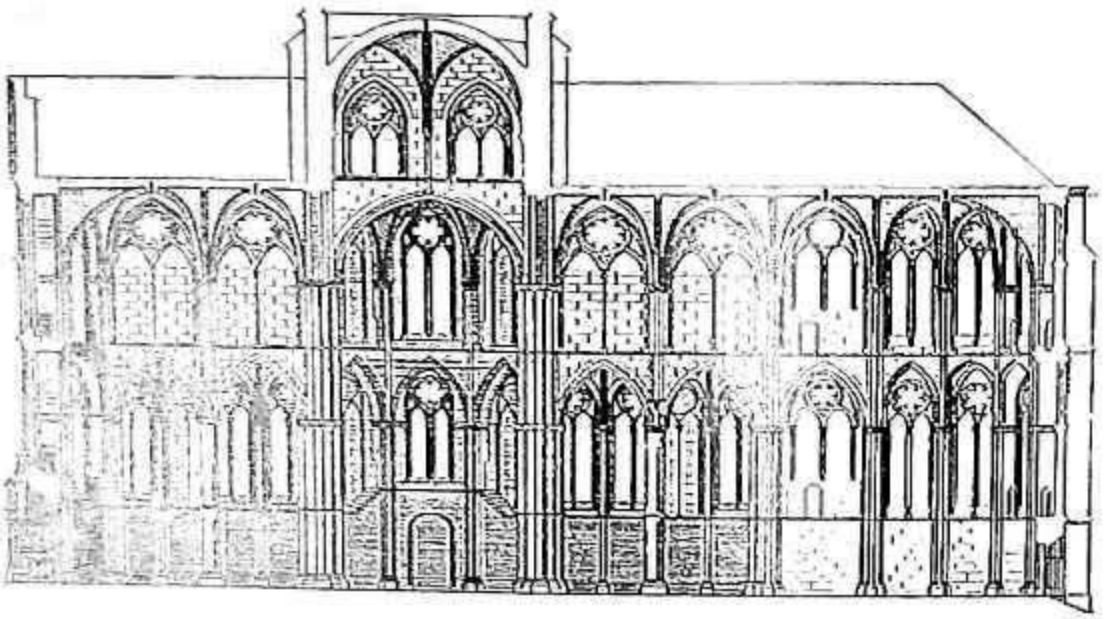


Figura 12. Sección longitudinal de la Liebfrauenkirche, 1227-1253, Tréveris

dral. Este hecho llevó, claramente, a una gran reducción de los alzados y por tanto del cierre, o, lo que es lo mismo, obligó a partir por la mitad las ventanas del claristorio sobre las capillas diagonales.

En el interior (fig. 12) el arquitecto hizo de la necesidad virtud y diseñó las ventanas del claristorio con sus dimensiones completas, labrando en el espesor de sus muros alféizares, capiteles, jambas. Pero más de la mitad de la ventana quedó tapiada. En el interior se revela, por tanto, la frustración del tracista. Éste habría querido construir y abrir, como solía hacerse en Francia durante el siglo XIII, grandes ventanas en el claristorio con bíforas ojivales y tracerías, pero tuvo que conformarse con las amplias ventanas tapiadas. De esta forma, la estructura interna consiste teóricamente en altos arcos de separación, que apoyan parcialmente sobre pilares en parte cuadrangulares y en parte circulares, coronados en el claristorio por ventanas bíforas con rosetón. Falta el triforio. Esta estructura de dos pisos fue transformada en el ábside oriental en dos ventanas superpuestas de casi la misma altura; entre las dos ventanas falta el triforio y en el exterior se pueden distinguir contrafuertes, pero no arbotantes. Esta solución, en comparación con los edificios franceses, era absolutamente anticonvencional. Así que difícilmente el arquitecto de la Liebfrauenkirche podía venir de Francia.

Lo que ha sido expuesto hasta aquí no podría ser definido *tout court* como recepción del Gótico, sino como una excéntrica y única solución arquitectónica. El atractivo que evocaba un edificio de planta central conduce con toda probabilidad al esbozo trazado en la arenisca. El alzado demuestra las consecuencias de esta arriesgada experimentación, con una planta en la que fue articulado un edificio cúbico en forma de cruz muy anticuado. Sólo pudieron abrirse con ventanas completas cinco décimas partes del polígono del presbiterio.

La Liebfrauenkirche de Tréveris es un magnífico ejemplo de lo que significa aplicar de forma atributiva y no teórica las innovaciones góticas. Para el tracista de la Lieb-

frauenkirche, el aparato de formas góticas consistía en pilares compuestos, arcos moldurados, semicolumnas, nervaduras, ventanas caladas como en Reims, corredores a la altura de las ventanas y cinco décimas partes de la cabecera poligonal cerradas (Toul). Todas estas formas particulares fueron aplicadas en una construcción en forma de cruz con cuatro soportes. La concepción volumétrica de la Liebfrauenkirche no procede de Francia, desde luego, pero puede haber sido sólo la idea de un tracista local.

No hace aún mucho tiempo, un investigador se consideraba afortunado si podía remitir a modelos franceses determinadas formas góticas de la arquitectura alemana. La confianza en poder hacer de forma convincente historia del arte construyendo derivaciones de este tipo ha dejado el puesto a un cierto escepticismo. ¿Estas determinadas formas góticas prueban verdaderamente algo esencial? El estudio de la Liebfrauenkirche de Tréveris se presta a considerar en un único ejemplo los fenómenos de copia e imitación de modelos franceses y sus aplicaciones en el conjunto del edificio.

El edificio en su conjunto se manifiesta ante todo en la metrología, en las proporciones y en la volumetría, elementos no importados de Francia, y aunque ello pudiera parecer posible, era difícilmente factible. La metrología, las proporciones y la volumetría pertenecen a un arquitecto local, sin duda alemán. Éste trasladó a sus coordinadas las típicas formas góticas, es decir, las aplicó a un conjunto preexistente. Por este motivo la iglesia no resulta para nada –tampoco en su interior– francesa. La Liebfrauenkirche no quiere copiar o imitar ningún modelo francés. Es un edificio completamente singular; el arquitecto procedió de manera muy excéntrica, con un aparato de formas góticas innovador, si bien sólo «cum grano salis».

Así como él inscribió las típicas formas góticas en la red de coordenadas de sus dimensiones y de sus volúmenes, del mismo modo actuaron otros muchos arquitectos del siglo XIII en Alemania y en Italia. Lo nuevo no consiste en la evasión de la tradición, sino en una relación excéntrica y selectiva con los logros importados desde Francia. Ello fue posible sólo porque el estilo arquitectónico gótico –a diferencia de otros estilos– se basa sustancialmente en nuevas conquistas técnicas, que afectan también al diseño arquitectónico y, a partir de hacia 1230, a los dibujos que reproducían partes de edificios (que no es lo mismo). Una ventana calada, antes de ser construida, debía ser proyectada a escala uno-uno. Estos detalles planimétricos podían, evidentemente, ser copiados por los interesados a partir de 1230. Lo demuestran los dibujos de algunas partes de la catedral de Cambrai contenidos en el cuaderno de Villard de Honnecourt. Pero no parece que hubiera una planta completa disponible o que se pudiera copiar. El estilo gótico podía ser evocado de forma aproximada con ventanas, soportes y bóvedas. Esto llevó inevitablemente, fuera de Francia, a una aplicación de algunas formas góticas particulares a estructuras arquitectónicas autóctonas. La técnica de la elaboración de la piedra («ex sectis lapidibus») fue entonces llamada «opus francigenum»[26]. Con esta expresión se entiende probablemente la tracería

[26] H. Klotz, *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*, München, 1967; P. Kurmann, «Opus Francigenum. Überlegungen zur Rezeption französischer Vorbilder in der deutschen Architektur und Skulptur des 13. Jahrunderts anhand des Beispiels von Wimpfen im Tal», *Mitteilungen der Gesellschaft fur vergleichende Kunstforschung in Wien* XXXIII, 3-4 (1981), pp. 1-5.

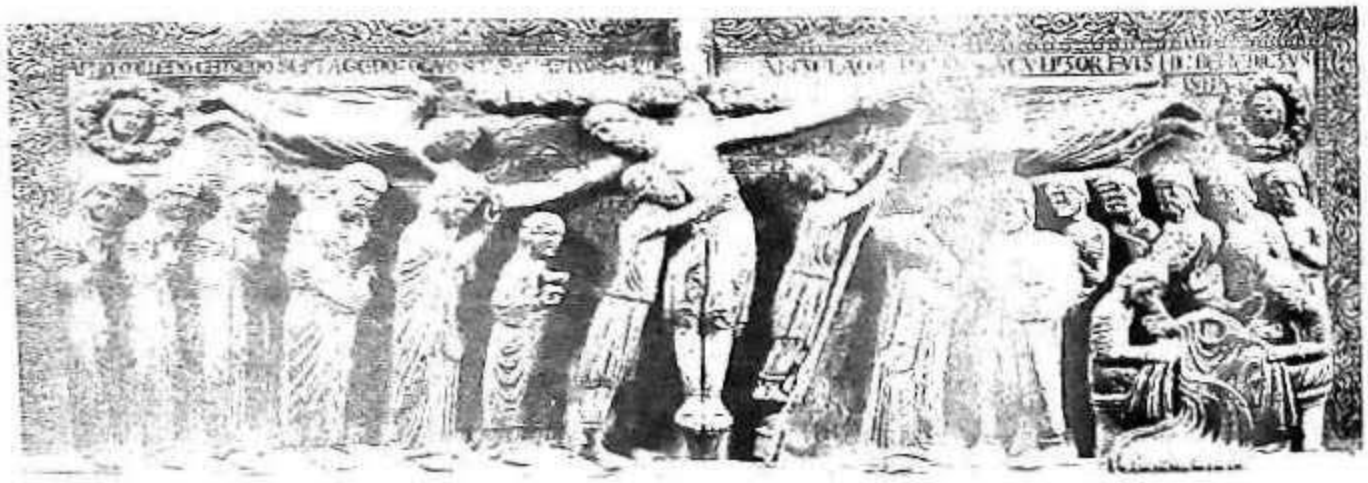


Figura 13. Benedetto Antelami, *Descendimiento*, 1178. Catedral, Parma.
Figura 14. Maestro de Santa Margherita, *Descendimiento*, siglos XII-XIII. Parroquia de Bardone.

de la piedra y la elaboración de las semicolumnas y de las molduras de los nervios de las bóvedas. Su ejecución se encontraba en manos de un «latomus, peritissimus in architectoria arte».

En el ámbito de la escultura, la cuestión copia-*mímesis*-innovación se plantea en otros términos. Como ejemplo representativo de una relación modelo-copia pueden servir el Descendimiento de Benedetto Antelami (fig. 13) en la catedral de Parma, de 1178[27], y el relieve con el mismo tema del conocido como Maestro de Santa Margherita de la parroquia de Bardone (fig. 14). El Maestro de Bardone escoge del famoso modelo de Parma sólo algunas figuras: dejó, en efecto, la escena de los soldados que se juegan a los dados el manto de Cristo y la sustituyó por la pareja de nuestros Primeros Padres. En vez de la Virgen, José de Arimatea y las tres Marías, el Maestro de Bardone representó sólo a estas últimas. Él reprodujo exactamente el grupo central con Cristo, Nicodemo y la Virgen que coge la mano derecha del hijo. El tema del verdugo, subido a una escalera para sacar con unas largas tenazas un clavo de la mano izquierda de Cristo, procede del modelo de Antelami, pero está representado de modo completamente distinto: la escalera sube de derecha a izquierda y se ve casi de perfil; en cambio, Antelami dispuso la escalera diagonalmente, de forma que se pudieran ver los peldaños. El

[27] A. C. Quintavalle, *Benedetto Antelami*, Milán, 1990.

Maestro de Bardone copió, evidentemente, pero no de manera sistemática, figura por figura, sino selectivamente, repitiendo la organización general de la escena y/o algunas soluciones iconográficas. No ha copiado ningún detalle y mucho menos el estilo de Antelami. Por último, se diferencia también la posición del acento iconográfico: la pareja de Adán y Eva está ahí para recordar que el pecado por ellos introducido en el mundo ha sido perdonado por medio de la muerte en la cruz de Cristo.

También las figuras de los Primeros Padres están tomadas del modelo de Antelami, pero la combinación paratáctica del descendimiento y el tema del pecado original pone un acento dramático que, comparado con Antelami, puede ser considerado nuevo. Por otra parte, el Maestro de Bardone renunció a las figuras de la Ecclesia y de la Sinagoga. ¿Cómo deberíamos, entonces, interpretar la relación del Maestro de Bardone con el modelo de Antelami? Puesto que Antelami trabajó para la catedral y para el Baptisterio de Parma, está claro que fue elegido para realizar este encargo por el obispo y el Cabildo de la catedral. Su arte debió de satisfacer las aspiraciones del obispo y de la sede metropolitana. La pequeña parroquia de Bardone se encontraba en el territorio de la diócesis de Parma y estaba sometida a ese obispo. Desde esta perspectiva, el relieve de Bardone sería un gesto de sumisión frente a la sede arzobispal. Esto es lo que expresa la repetición de la iconografía del Descendimiento de Antelami. El Maestro de Bardone ni siquiera quiso imitar el estilo de Antelami: repitió sólo algunas partes de la iconografía, realizándolas con sus medios escultóricos. Estos medios están mejor logrados que los de Antelami, de forma que se puede hablar de dos diferentes formas de retórica: por una parte, el *sermo nobilis* de Antelami en la sede metropolitana; por otra, el *sermo rusticus* de un escultor provinciano que admiró el Descendimiento de Antelami sin imitarlo técnicamente.

El Maestro de Bardone se tomó la libertad, a pesar de su referencia a la representación del Descendimiento de Antelami, de mantener su propio estilo, introduciendo incluso algunos cambios iconográficos respecto a su modelo. Además, resulta significativa la combinación del tema del pecado original y el del descendimiento.

Sin embargo, si los elementos iconográficos coinciden y solamente se pueden juzgar el modo y el estilo, es decir, la mano del maestro, el historiador del arte se encuentra ante un reto. Sobre el controvertido grupo de la Visitación de Reims (fig. 15) y de Bamberg (fig. 16), las opiniones se dividen[28]. ¿El Maestro de Bamberg procedía de Francia o era un escultor alemán que pudo estudiar muy atentamente el grupo de la Visitación de Reims, realizado hacia 1230? Por desgracia, el análisis arquitectónico de la catedral de Bamberg no proporciona datos cronológicos para las esculturas de su interior. Además, no sabemos cuál era la ubicación original de la Visitación de Bamberg. Podríamos pensar por un momento que el escultor fue llamado a Bamberg para

[28] H. C. Feldmann, *Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220-1250, zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unterer besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbek de Hamburgo, 1992; W. Sauerländer, «Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIX (1976), pp. 167-192; R. Suckale, «Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXVIII (1987), pp. 27-82.

Figura 15. *Visitación*, h. 1230. Puerta occidental de la catedral, Reims.
Figura 16. *Virgen de la Visitación*, h. 1240. Catedral, Bamberg.

repetir sus nuevas y particulares soluciones, pero esta hipótesis resultaría inverosímil, ya que el artista de Reims habría cambiado enormemente en Bamberg los motivos y, sobre todo, el estilo de la Visitación.

En Bamberg santa Isabel tiene un rostro masculino, con una nariz enérgica, con profundas arrugas en torno a los labios y la nariz y un cuello excepcionalmente musculoso. La santa Isabel de Bamberg lleva sobre el turbante una especie de pañuelo que no se adapta a su rostro masculino. La santa Isabel de Bamberg está sobre todo concentrada, sujetándose la considerable masa de telas que la envuelven. La antigua belleza de Afrodita esculpida en el rostro de la Virgen de Reims se ha transformado en la Virgen de Bamberg en el austero rostro de Hera. Dicho esto, la tesis según la cual un artista de Reims fue llamado a Bamberg o llegó por su cuenta resulta poco convincente. De esta forma, nos encontramos ante el problema de cómo interpretar las peculiaridades de Bamberg comparadas con las de Reims. Si el escultor de Bamberg hubiese visto en Reims la Visitación, ¿cómo habría hecho para llevar hasta Bamberg sus impresiones visuales? Si ello hubiera ocurrido sin ninguna ayuda, se trataría de un extraordinario ejercicio de memoria por parte de un escultor. ¿Su memoria, según parece, lo abandonó en el momento en que tenía que recordar el rostro de santa Isabel y, no sabiendo cómo hacer, eligió un rostro masculino, con mandíbulas pronunciadas, pómulos marcados y un cuello musculoso? Un error semejante no se le puede atribuir a un artista que había sido capaz de retener en la memoria el *ductus* de los pliegues de los ropajes de la Virgen de Reims y el modo en que caían los paños a modo de gotas. La inconsistencia de esta argumentación nos empuja a pensar, junto al esfuerzo de la memoria, también en otros medios técnicos. Por eso,

Figura 17. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de apóstol y profeta, 1230-1240.

en este contexto, hemos centrado nuestra atención en los dibujos de Villard de Honnecourt (fig. 17), que reducen en líneas el estilo de la caída de los paños a modo de gotas de Reims. Puede que el Maestro de Bamberg realizara en Reims algunos dibujos. Pero incluso si hubiera ejecutado en Reims unos bocetos en arcilla o cera y los hubiera llevado a Bamberg, sigue resultando sorprendente y misterioso el rostro masculino de Isabel, ricamente envuelto en sus cabellos y el velo. También la sustitución de la cabeza de María –de Afrodita a Hera– conduce en otra dirección. Es evidente que en Reims el Maestro de Bamberg se quedó fascinado con las numerosas máscaras de diferentes expresiones faciales y que pudo asistir al proceso con el que era tratado en esta cantería el problema de las fisonomías. Esta actitud lo llevó no a copiar las fisonomías de la Visitación de Reims, sino a escoger otras en su lugar. Observemos, por último, la técnica escultórica, las proporciones y las dimensiones: demuestran claramente que el Maestro de Bamberg no fue un copista, sino un artista de indudable valía que se quedó fascinado en Reims con el modo algo anticuado de reproducir los paños y las fisonomías.

Él comprendió lo que ocurría en torno al maestro de la Visitación de Reims y aprendió rápidamente los procesos técnicos, aplicándolos de manera muy original e independiente en sus figuras de la Visitación. El resultado fue inédito, logrado, grandioso y en absoluto falto de gracia. En lo que se refiere a la plasticidad, no tenía, en cualquier caso, nada que aprender de Reims. Sus estatuas femeninas disponen de unas imponentes dimensiones y de una convincente ponderación. Todo lo que tiene de delicada y bella la impresión de los rostros de la Visitación de Reims, lo tienen de frágiles y desproporcionados sus alargamientos. El grupo de Reims se adapta a las proporciones de las columnas, mientras que las figuras de Bamberg están trabajadas como esculturas de bulto redondo. No es éste el lugar para seguir haciendo comparaciones entre Reims y Bamberg. Pero debe quedar claro que ambos maestros se encuentran

entre los mejores artistas de su tiempo. La recepción iconográfica de la Visitación de Reims en Bamberg no impidió al maestro alemán expresar de manera innovadora su propia técnica y su modo de ver.

Si intento resumir estas reflexiones casi calidoscópicas sobre copia-*mímesis*-recepción estilística-aspiraciones-innovaciones, no me resulta fácil hablar de regularidad. Los casos presentes dan a la obra de arte y arquitectónica el carácter de unicidad histórica. Puesto que copia, *mímesis* y aspiraciones suelen entenderse como garantes de la tradición, he creído importante indicar los canales a través de los cuales lo nuevo puede penetrar en la tradición. En este apartado no hemos hablado de auténticas innovaciones que rompen con la tradición, sino de la innovación como algo tan actual en el estudio de la historia del arte como la siempre invocada tradición.

Historiografía

La reflexión histórico-artística desarrollada a través de las comparaciones estéticas, tal como hoy la conocemos, es una planta relativamente joven. Desde la tardoantigüedad hasta los siglos XIV y XV no había siquiera un género literario en el que dichas reflexiones hubiesen podido ser puestas por escrito y, sin embargo, hay que creer que las personas capaces de observar encontraron alguna forma para expresarse y hacer paralelismos con la forma, la obra de arte y el valor artístico.

Este silencio, que duró siglos, influyó en algunos casos, pero sólo en parte; en efecto, las declaraciones de los textos giran a veces en torno a la temática antiguo-nuevo, que sin embargo es ignorada en otros contextos. Así, san Paulino de Nola, en sus versos frecuentemente citados, echaba mano de la tipología para argumentar la disposición de los ciclos figurativos en la antigua y en la nueva basílica de Cimitile. En la nueva basílica, las escenas del Antiguo Testamento embellecían el claristorio de la nave central, en tanto que la iglesia antigua estaba decorada con escenas del Nuevo Testamento: «in veteri novitas, atque in novitate vetustas»[29]. Sin embargo, el propio Paulino de Nola observa, con motivo de la decoración de la nueva iglesia de los Apóstoles con mosaicos parietales, que este tipo de decoración se encontraba todavía en esa época «raro more». Para hacer una semejante consideración había que tener una vasta experiencia viajera, un amplio radio de conocimientos y unas considerables dotes de observación y memoria. Paulino venía de la aristocracia senatorial y, antes de ser obispo de Nola, había sido gobernador de Campania. Su correspondencia con Sulpicio Severo nos proporciona una detallada información sobre sus aspiraciones estéticas y artísticas. Él debía de saber que, hacia el año 400, los mosaicos parietales en una iglesia eran todavía una rareza. San Paulino no utiliza para su innovación –los mosaicos parietales– el concepto de *modernus* o *novus*. *Modernus* se encuentra por primera vez en Gelasio[30]. Debemos tener en cuenta a este respecto que conceptos como renovación,

---

[29] E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert*, Leipzig, 1892.

[30] W. Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Colonia-Gratz, 1957.

reformatio, renovatio, ananeosis, a partir de las cartas del apóstol san Pablo, indican el renacimiento del hombre convertido a la fe por medio del bautismo y, más genéricamente, la regeneración del hombre en el cristianismo[31].

Pero no existían solamente conceptos religiosos, también los había políticos y culturales. En la Edad Media los herejes eran señalados como «los más nuevos»[32]. Otón de Frisinga define a Arnaldo de Brescia como un «singularitatis amator, novitatis cupidus», es decir, amante de la originalidad y ávido de novedades. Los *Annales Fuldenses* cuentan a propósito de Carlos el Calvo, en el año 876, lo siguiente:

> Cuando el rey Carlos volvió a la Galia desde Italia, adoptó, así cuentan, nuevas e insólitas costumbres («novos et insolitos habitus»): vestía, en efecto, con una dalmática hasta los tobillos y un cinturón encima que le llegaba hasta los pies, con la cabeza cubierta con un paño de seda y encima la corona; así se preparaba para ir a misa los domingos y días festivos. A las antiguas vestiduras, que despreciaba, de los reyes francos, prefería la suntuosidad griega[33].

Sus subalternos se habrían esperado de un rey fidelidad a las antiguas tradiciones. Él respondió, sin embargo, de esta forma, que constituyó una novedad para el pueblo. Este comportamiento innovador del emperador fue juzgado como una ruptura con la tradición *(consuetudo)* asentada con el tiempo. La moda, que pertenece al ámbito de las costumbres, se encuentra en oposición al arte, al que el público concede más fácilmente cambios. En el ámbito de la moda un error será duramente criticado. El arte y la arquitectura durante la Edad Media no conocen los prejuicios. La dalmática larga hasta los tobillos se impuso como vestidura real sólo con los Otones, como demuestran los retratos imperiales del *Evangeliario de Otón III* y del *Sacramentario de Enrique II*[34].

Una crítica puntual como la expresada por el autor de los *Annales Fuldenses* a una iglesia o a una obra de arte medieval no ha llegado hasta nosotros. Esto no significa, sin embargo, que el espectador medieval no fuera capaz de advertir cambios y mutaciones en los paradigmas del arte y de la arquitectura. No existía, por supuesto, una terminología idónea, ni tampoco la ocasión adecuada retórico-literaria en la que una crítica de este tipo pudiera ser incluida. La crítica a las vestiduras de Carlos el Calvo no estaba dirigida a Bizancio, pues el arte bizantino era enormemente admirado. En la *Vida* de Enrique IV se relatan los siguientes hechos:

---

[31] G. B. Ladner, «Erneuerung», en *Reallexikon fur Antike und Christentum* VI, Stuttgart, 1964.

[32] J. Spörl, «Das Alte und das Neue im Mittelalter. Studien zum problem des mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins», *Historisches Jahrbuch* L (1930), pp. 297-341 y 498-524.

[33] F. Kurze (ed.), «Annales Fuldenses sive Annales regni Francorum orientalis», en *MGH, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi,* 7, Hannover, 1891, p. 86.

[34] Para los retratos imperiales del *Evangeliario de Otón III* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 24) y del *Sacramentario de Enrique II* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, fol. 11), cfr. P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190,* Leipzig-Berlín, 1928 (nueva edición a cargo de F. Mütherich con la colaboración de P. Berghaus y N. Gussone, Múnich, ²1983), pp. 205-206, 215-216, nn. 110, 124.

> [...] el propio rey de Grecia se interesó por la amistad [de Enrique IV] para ocultar su miedo y procuró aplacar al rey alemán con regalos [...] Una prueba de ello es el retablo de oro, admirable por la novedad de la realización artística («artis novitate») y por el peso del oro. Como el rey de Grecia conocía la predilección y la apasionada afición del emperador por la catedral de Spira, le envió este noble don.

Este retablo bizantino fue seguramente elaborado de forma parecida a la del retablo de oro de San Marcos de Venecia, es decir, que fue probablemente decorado con esmaltes, técnica que en Occidente no era, desde luego, desconocida, pero que llevó, sin embargo, al autor de la *Vida* a hablar de «artis novitate». La abierta admiración por Bizancio está también declarada en un célebre pasaje que Leone Marsicano escribió a propósito de Desiderio, abad de Montecassino. Desiderio había enviado a Constantinopla a unos embajadores «ad locandos artifices», para contratar a algunos artistas que fueran expertos en el arte del mosaico parietal y en el corte de la piedra para los mosaicos de los suelos («peritos utique in arte musaria et quadrataria»). Estos artistas tenían que decorar con mosaicos el ábside, el arco triunfal y el vestíbulo de la iglesia abacial (empezado en 1066).

> Y como desde hacía más de quinientos años los maestros latinos habían abandonado la práctica de tales artes, y gracias al interés de este hombre inspirado y ayudado por Dios [Desiderio], éstas fueron puestas nuevamente en vigor en nuestro tiempo, para que su conocimiento no volviera a caer en el olvido en Italia; ese hombre lleno de sabiduría decidió que muchos jóvenes del monasterio fueran con gran diligencia iniciados en dichas artes.

En este texto se refleja por primera vez una observación casi histórico-artística, que no es del todo exacta, pero tampoco del todo errada. El mosaico parietal, como es bien sabido, fue utilizado de forma ininterrumpida en Roma desde la época tardoantigua hasta la Alta Edad Media y Desiderio había visitado a menudo la Urbe[35].

Sin embargo, él prefirió contar con artistas del mosaico bizantinos. También mandó realizar en Constantinopla las puertas de bronce de la iglesia abacial. La importación y la presencia de originales bizantinos en Italia había impresionado profundamente a los contemporáneos. Y no se entiende muy bien por qué el cronista no reconoció a Occidente la capacidad de poder realizar mosaicos. Se debía de tratar del revés de la medalla de la exagerada admiración por el arte bizantino *(peritia graeca)* –como algunas veces puede observarse también en la literatura histórico-artística del siglo XX–. El gran entusiasmo por el arte de Constantinopla se encuentra también en otros puntos de la crónica de Montecassino. Un monje fue enviado a Constantinopla ante el emperador con 36 libras de oro para encargar «una plancha de oro para la parte frontal del altar con gemas y esmaltes» («auream in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis»), y en este frente de altar debían representarse escenas de la vida de san Benito, que en Constantinopla, desde luego, no eran conocidas. Para su ejecución,

---

[35] E. Alföldi-Rosenbaum, «External Mosaic Decoration on Late Antique Buildings», *Frümittelalterliche Studien* IV (1970), pp. 1-7.

el monje tuvo que suministrar desde Montecassino un ciclo de dibujos o de miniaturas con escenas de la vida del santo. Desiderio, además, quiso que el fundador de Montecassino –san Benito– apareciese con ropajes bizantinos. A este entusiasmo por Bizancio no se le aplicaron jamás en Montecassino expresiones como «novus» o «modernus», sino que era llamado más cautamente «peritia graeca»[36].

Puesto que estamos hablando de novedades artísticas, habría que recordar el relato que el abad Suger de Saint-Denis hizo sobre su actividad constructora para la iglesia abacial. En el texto, a menudo discutido, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, Suger habla de las puertas de bronce doradas que hizo colocar en el centro de la portada occidental de la nueva fachada. Suger quiso decorar la portada de la izquierda de manera inusual, poniendo en el luneto no un relieve, como solía hacerse, sino un mosaico: «Necnon et alias in dextera parte novas, in sinistra vero antiquas sub musivo, quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portae imprimi elaboravimus»[37]. Como en la Île-de-France y en Francia los tímpanos no habían sido casi nunca decorados con mosaicos, la elección de la técnica del mosaico infringió todas las convenciones («contra usum») y fue, por tanto, innovadora. Nos habría gustado saber cuánto tiempo se conservó este tímpano y cuándo fue quitado. Suger quiso de esta forma ofrecer algo original. La elección de un tímpano con mosaico fue la expresión de una elevada aspiración estética y cultual-religiosa. Suger quizá vio un tímpano decorado con mosaico de este tipo durante uno de sus viajes a Italia, en particular a Toscana o Campania.

En el caso de las vestiduras griegas que llevaba Carlos el Calvo en los días de fiesta, el autor de los *Annales Fuldenses*[38] critica el *faux-pas* del rey por no haber seguido las antiguas tradiciones. Sin embargo, Suger define «contra usum» el mosaico del tímpano que él había elegido plenamente consciente, sabiendo exactamente que en la Île-de-France se solía colocar en el tímpano un relieve.

El *instrumentarium* estético-crítico de los autores medievales que daban su opinión sobre el arte y la arquitectura era utilizado sólo en determinas ocasiones o cuando hacían observaciones más o menos casuales. El género retórico del *ekphrasis* aquí no dejaba espacio. La descripción de lo estéticamente nuevo y su valoración como tal no fue objeto de reflexión en la Edad Media. En el paisaje artístico en el que predomina el edificio de madera, el edificio de piedra se considera excepcional. Ditmaro de Merseburg cuenta que el obispo Bernardo de Werden (†1014) construyó junto a su iglesia «una torre de piedra que en esta región pocos tienen» («turrim unam de lapidibus qui in hac terra pauci habentur»). Las construcciones en piedra fueron en estos lugares una innovación fundamental que provocaron una gran admiración. Sin embargo, ningún autor medieval mencionó la novedad de la catedral de Spira, de la iglesia de San Ambrosio de Milán o de las catedrales de Chartres y Reims.

---

[36] H. R. Hahnloser, «Magistra Latinitas und Peritia Greca», en *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlín, 1965, pp. 77-93.

[37] E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, ²1979 («Y erigiremos también otras [puertas], nuevas a la derecha, antiguas a la izquierda, debajo del mosaico que, contrariamente a la moderna usanza, hemos ordenado que fuese realizado aquí e instalado en el tímpano de la puerta»).

[38] F. Kurze (ed.), *op. cit.*

La ruptura con la tradición a partir del siglo XI

Desde finales del siglo X, y luego desde el siglo XI, se producirán en casi toda Europa una serie de profundos cambios en la arquitectura, la escultura y la pintura, de forma prácticamente contemporánea, incluso a gran distancia. Durante siglos la basílica con columnas y cubierta de madera representó la tipología arquitectónica que más podía reivindicar para sí prestigio y autoridad, puesto que ya Constantino había elegido para la iglesia de San Pedro y para la de San Juan de Letrán la tipología arquitectónica de la basílica. En estos edificios se conjugaron al mismo tiempo el prestigio de la época paleocristiana y el del prototipo de iglesia. Cualquier peregrino que llegase a Roma (fig. 18), Jerusalén o Belén, se llevaba consigo de los lugares santos, en su memoria, el recuerdo visual de basílicas con columnas y cubiertas de madera. Las catedrales en las grandes ciudades y las importantes iglesias monásticas en el territorio seguían por tradición esta prestigiosa tipología arquitectónica. Naturalmente, conocieron a lo largo de los siglos importantes transformaciones[39]. Uno de los problemas principales, a partir del final del mundo antiguo, fue el de conseguir columnas y capiteles, ya que la realización de estos elementos arquitectónicos exigía considerables conocimientos técnicos.

A partir de la era carolingia cambió el aspecto exterior de las basílicas, añadiendo al cuerpo occidental de algunas iglesias un segundo ábside o/y una nave transversal. Las columnas a veces eran sustituidas por pilares. Las fachadas fueron flanqueadas por torres. Sin embargo, a pesar de las modificaciones y los cambios, la tipología ba-

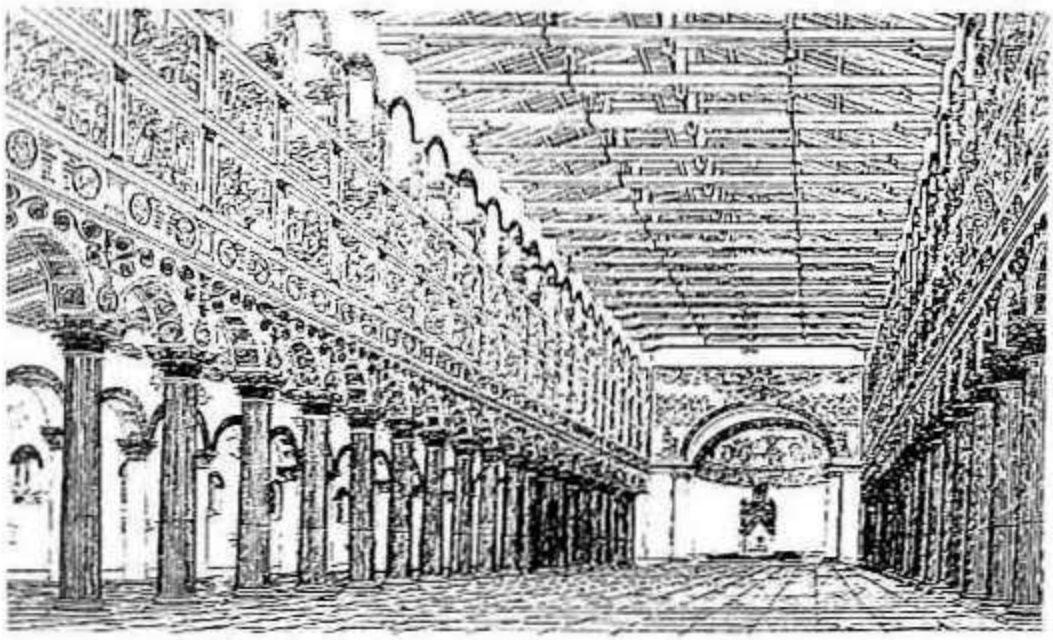


Figura 18. Grabado del interior de San Pablo extramuros (Roma) antes del incendio de 1823.

[39] L. T. Courtenay (ed.), *The Engineering of Medieval Cathedrals*, Aldershot-Brookfield-Singapur-Sidney, 1997; F. Möbius, «Die frühmittelalterliche Basilika. Zur Soziologie und Symbolik eines architektonischen Typs», *Krittsche Berichte* IX (1981), pp. 3-19.

silical con columnas y cubiertas de madera permaneció inalterable en su esencia hasta los siglos X-XI: ésta representaba el credo de la arquitectura cristiana basilical antes del año mil. Desde los siglos VI-VII la iglesia con planta de salón y una sola nave dominaba la escena al norte de los Alpes y, ocasionalmente, también en los territorios románicos, de forma que la basílica columnada adquirió un nivel de lujo y fue utilizada todavía sólo donde se quería continuar la antigua tradición de los edificios basilicales. Esta tradición incluía también algo parecido a la fidelidad a Roma y a la original ortodoxia cristiana, representadas y garantizadas por las columnas con éntasis y capiteles, así como por las cubiertas de madera y por el claristorio cerrado por paredes no articuladas. Del mismo modo, fue un credo de la arquitectura que toda la decoración escultórica se encontrara en el interior. El canon de la decoración arquitectónica formulado en época constantiniana permitía puertas esculpidas en madera o en bronce y jambas y dinteles decorados con relieves. El tímpano decorado con relieves del Templo de Clitumno en Spoleto, del siglo VII u VIII, es, desde luego, una excepción. La timidez inicial en el no querer decorar el exterior de las iglesias con relieves encuentra una explicación en la tradición romano-pagana de la arquitectura de los templos y en parte en la propia mentalidad cristiana. También las artes figurativas, y con éstas el estilo figurativo de la pintura y de la escultura, se orientaron, durante el primer milenio, posiblemente hacia modelos tardoantiguos y paleocristianos. Sólo los miniaturistas insulares tomaron en el siglo VII un camino completamente diferente y crearon una ornamentación sumamente original y un estilo figurativo muy particular[40], que fuera de Irlanda y de la Northumbria no fueron fácilmente imitables. La imitación de la Antigüedad paleocristiana supuso en la producción de manuscritos, en la eboraria y en la pintura monumental algo así como un «reconocerse» en la justa fe de los orígenes cristianos. Y muy especialmente el mundo figurativo tardoantiguo y paleocristiano fue en el arte carolingio –pensemos, por ejemplo, en los manuscritos y en los marfiles de la escuela de la corte de Carlomagno– la expresión de una *renovatio* estética y religiosa.

Por supuesto, la imitación en muchos lugares de los modelos paleocristianos durante la Edad Media no fue posible, de modo que se idearon soluciones provinciales *ad hoc*, o también estilos extemporáneos o locales, pero allí donde era posible se recurría siempre al paleocristiano.

Es, por tanto, un asunto difícil el de reconstruir para la Alta Edad Media una historia del estilo de la pintura y de la escultura, ya que las artes figurativas, de forma no lógico-lineal, no son más recientes porque se hayan distanciado más de la Antigüedad cristiana. El argumento de la proximidad o de la distancia cronológica de la Antigüedad no tiene ningún peso. Ello lo demuestra con especial significado el ejemplo del ya citado Templo de Clitumno, para el cual hace cincuenta años[41], como también en la

[40] W. Koehler, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlass*, E. Kitzinger y F. Mütherich (eds.), Múnich, 1972, pp. 7-9.

[41] M. Salmi, *La Basilica di San Salvatore di Spoleto*, Florencia, 1951; F. W. Deichmann, «Die Entstehungszeit von Salvatorkirche und Clitumnustempel bei Spoleto», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung* LVIII (1943), pp. 106-148.

actualidad[42], se han propuesto dataciones opuestas: unas veces es paleocristiano, otras altomedieval. En estos casos la historia del estilo no es decisiva para la ubicación cronológica de un monumento, sino que lo son la arqueología y el análisis de los elementos constructivos. También por este motivo el arte desarrollado entre el Seiscientos y el año mil aproximadamente significa para los historiadores del estilo un difícil terreno donde moverse, puesto que ya no había un arte unitario, como lo había habido en la Antigüedad en las regiones mediterráneas.

El arte antiguo y tardoantiguo sobrevivió en Italia en la arquitectura de los longobardos, en España en la de los visigodos y en la Galia en la de los merovingios. En Irlanda, Inglaterra y Alemania, por el contrario, las relaciones con la antigua tradición constructiva son, antes de la época carolingia, más difíciles de reconocer. No obstante, podían ser recuperadas en cualquier momento, como demuestra sobre todo la arquitectura carolingia. Sin embargo, el desarrollo artístico en la Alta Edad Media está marcado por la evolución particular de cada región y, por tanto, no puede ser juzgado según criterios preconcebidos y abstractos. El sistema de valores estéticos y religiosos de la época paleocristiana, al que estuvieron sujetos durante siglos fenómenos diferentes, de la tipología de la basílica columnada con cubierta de madera a los Evangeliarios miniados, de las cubiertas de los manuscritos decoradas con marfiles a los cálices y las patenas de oro y a los mosaicos parietales, no podía ser abolido tan fácilmente por casualidad o por decreto. El cristianismo de los orígenes, en cuanto autoridad, fue, hasta comienzos de la Edad Moderna, el máximo valor que merecía ser alcanzado: era un pasado del todo presente. ¿Cómo iba a imponerse este sistema de valores retrospectivos como algo nuevo? Los testigos contemporáneos han afirmado siempre que el arte románico, más que ningún otro movimiento artístico en la historia del arte cristiano antes del año mil, produjo novedades y no sólo en el ámbito de la arquitectura, sino también en el de la escultura y en general en todas las artes figurativas. La moderna historiografía, sin embargo, se resiste a reconocer estas novedades; se resiste a hablar de innovación porque el medievalista legitima su actividad precisamente demostrando tradiciones. «El problema no es la simple repetición de la tradición, ni la incapacidad de innovar o crear, sino la irresistible necesidad de encontrar en el pasado los medios adecuados para manifestar y legitimar cualquier derivación de la tradición»[43]. A continuación nos detendremos a analizar este fenómeno.

Sin entrar en la discusión sobre las características particulares del Románico, observo sólo que el término «Románico» como concepto de época (por lo demás, sucede exactamente lo mismo con el Gótico) es inadecuado y engañoso, ya que originalmente fue elegido para indicar un estilo arquitectónico[44], y habría sido mejor si hubiera sido utilizado sólo para esto. Los estilos arquitectónicos no son, de hecho, in-

---

[42] C. Jäggi, *San Salvatore in Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens*, Wiesbaden, 1998.

[43] G. M. Spiegel, *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*, Baltimore, 1997.

[44] F. Gidon, «L'invention du terme "architecture romane" par Gerville (1818) d'après quelques lettres de Gerville à Le Prévost», *Bulletin de la Société d'Archeologie de Normandie* XLII (1935), p. 285; A. de Caumont, «Essai sur l'architecture religieuse», *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Normandie* I (1825), pp. 535-677.

dicadores de fundamentales cambios de mentalidad y cultura. Sobre este punto recuerdo con satisfacción una observación de Jacob Burckhardt, aun sabiendo que con ello me pongo en contra de la singular teoría de Erwin Panofsky, según la cual fue santo Tomás de Aquino el principal testigo de las presuntas relaciones entre el método escolástico y los principios de la arquitectura gótica: «En conjunto, por tanto, la relación del arte con la cultura general es ligera y fácil de entender; el arte tiene su propia vida y su propia historia»[45].

La bóveda como innovación estética

Consideremos ahora las cubiertas abovedadas, las cuales pertenecen a las innovaciones más ricas en evoluciones de la arquitectura románica[46]. En la actualidad se ha aceptado que la arquitectura románica está relacionada con la explosión demográfica del siglo XI, con el aumento de los beneficios económicos, con la rápida expansión del comercio y con el renacimiento de las ciudades. Al mismo tiempo, se enumeran también las características religiosas y políticas: la paz de Dios, las reformas monásticas, la lucha por las investiduras y las cruzadas[47]. Hasta ahora no ha sido posible sentar unas bases que relacionen los inicios y la difusión de los edificios abovedados con uno solo de estos fenómenos. La técnica de la bóveda perduró durante la Alta Edad Media en toda Europa. El método técnico de los edificios abovedados no se perdió a lo largo de la Alta Edad Media. ¡Así que en el siglo XI no tuvieron que volver a descubrir la rueda! Los ábsides de las iglesias se terminaban tradicionalmente con un cuarto de esfera, así como las criptas se abovedaban con bóvedas de cañón o de crucería. También las cúpulas y las bóvedas en el interior de los edificios monásticos encontraron una gran difusión. Simplemente, si antes de los siglos X-XI no se abovedaban las naves centrales y laterales de las basílicas columnadas, fue porque estos espacios habían sido siempre cubiertos con techumbres de madera a dos aguas. De esta forma se seguía la tradición paleocristiana inaugurada por Constantino.

Estas basílicas con columnas y cubierta de madera dependían, a causa de las paredes relativamente delgadas, las grandes ventanas, las gráciles columnas y la madera, de un constante mantenimiento. Las delgadas paredes del claristorio tenían tendencia a doblarse hacia afuera. Si los cimientos no eran robustos, también las columnas podían perder estabilidad e inclinarse. Si las cubiertas no eran impermeables, se pudrían las vigas. Además, la madera era una fácil presa de las llamas durante los incendios. Ya hemos recordado la dificultad técnica para hacer columnas y capiteles, aunque se tratara de expolios o de nuevas realizaciones. La falta de columnas y capiteles se pudo suplir levantando pilares en su lugar (basílica de Seligenstadt). Los pilares cambiaron de forma sustancial el carácter de la basílica, pero tenían la ventaja de ser estables. Los pilares funcionaban como un muro consistente y no tenían que ser por fuerza mono-

[45] H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basilea, 1941.

[46] R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, París, ²1929.

[47] J. Le Goff, *Das Hochmittelalter*, Fráncfort del Meno, 1965.

líticos. Podían construirse con bloques o ladrillos, y por supuesto sin éntasis. Así ocurrió en San Abundio de Como y en San Filiberto de Tournous.

Uno de los fenómenos sociales y económicos citados más arriba entrará ahora en acción. La explosión demográfica de los siglos X-XI exigía un mayor número de iglesias y de mayores dimensiones. Otra premisa para el aumento de la actividad constructiva fue el refuerzo de las relaciones económico-religiosas. La arquitectura en sentido tradicional se desarrolló mejor en esos ambientes en los que las fuerzas políticas y religiosas funcionaban de forma productiva juntas, en Normandía, en la Baja Sajonia, a lo largo del curso del Rin, en el gran condado de Toulouse, en los territorios controlados por los condes de Barcelona (Cataluña). En los edificios románicos más significativos se manifiesta a menudo la voluntad de representar la independencia político-religiosa. Los numerosos edificios construidos durante el siglo XI no podían ser realizados todos con columnas y capiteles. Consideremos en su conjunto todos estos factores: el deseo de hacer edificios más grandes y más estables, la experimentación de pilares y columnas construidos en mampostería a causa de la falta de columnas y capiteles de expolio y el rápido aumento de la necesidad de iglesias y de materiales de construcción después de la expansión demográfica no consiguen, sin embargo, explicar la introducción de las cubiertas abovedadas, ya que las bóvedas como cubierta de las naves laterales y central de las basílicas fueron algo completamente nuevo, podría decirse inaudito, «contra usum», como decía Suger. La cubierta abovedada de las basílicas significó una ruptura con una tradición ligada durante siglos al *praestigium*, a la *auctoritas* y a la *vetustas*, es decir, una innovación que no puede ser definida sólo como técnico-funcional, utilitaria, ya que las bóvedas cambiaron radicalmente el aspecto interno de las iglesias. Y de esta forma la percepción de los observadores también cambió, aunque la actual historiografía del arte no le haya reconocido el justo valor a esta innovación tan fundamental.

La introducción de las bóvedas transformó sobre todo la relación con la luz. Como las bóvedas exigen unos muros más espesos, se abrieron ventanas más pequeñas en el claristorio. De este modo cambió la estática. A causa de las bóvedas se estrecharon los intercolumnios. Los soportes y el claristorio de las iglesias fueron reforzados y subdivididos con semicolumnas y pilares, es decir, pilastras. Los pilares hechos de mampostería, y por tanto más estables (pilares compuestos), permitían al arquitecto construir arcos de separación muchos más altos y bajar la altura del claristorio o incluso prescindir de éste (Saint-Savin). Las iglesias abovedadas no pudieron alcanzar nunca la anchura de las basílicas con cubiertas de madera (hasta dieciocho metros); raras veces llegan a los doce metros. Las excepciones confirman la regla: el presbiterio de Spira (fig. 19) mide dieciséis metros de ancho y está cubierto con bóveda de cañón. Las bóvedas transformaron profundamente las proporciones de las iglesias. El peso de éstas obligó a los arquitectos a aumentar el espesor de los muros y a reducir la anchura de los espacios. Se crearon de esta forma ambientes estrechos, altos y, comparados con las basílicas columnadas, no muy luminosos. A las excepciones pertenece, por ejemplo, la nave central de Vézelay. Si la bóveda de cañón favoreció la «lectura» longitudinal del espacio, las bóvedas de crucería subdividieron el espacio en tramos. La subdivisión del espacio basilical en tramos fue tan innovadora como la introducción de la

Figura 19 Presbiterio, h. 1100 Catedral, Spira.

propia bóveda. El origen de los tramos no estuvo determinado sólo por las bóvedas de crucería con aristones transversales. En Normandía los arquitectos subdividieron, alternando columnas y pilares compuestos, la nave central en tramos, divididos a su vez por altas semicolumnas (Jumièges).

Las causas externas no fueron las únicas que provocaron la aparición del edificio abovedado, sino que éste apareció en las basílicas como ruptura con la tradición, es decir, como innovación. Por supuesto, tuvieron que ver factores técnicos, prácticos y económicos, pero no fueron decisivos. Por último, no podemos explicar por qué las bóvedas se impusieron en determinados contextos artísticos precozmente y en otros sólo más tarde. Ciertos autores han citado la argamasa como una de las causas de los edificios abovedados. Como la argamasa es un compuesto a base de cal, su fabricación se efectuaba en hornos de cal[48]. Aunque se puede demostrar arqueológicamente a partir del siglo XI una numerosa presencia de hornos de cal[49], su progresivo funcionamiento o aumento de los mismos no es la causa, sino la consecuencia de una vasta actividad constructiva. Además, el conocimiento del modo de fabricar la argamasa se mantuvo desde la Antigüedad a través de los siglos siguientes, y la argamasa no se utilizaba sólo para las bóvedas, sino también para la construcción de los muros.

Antes de ocuparme de las bóvedas querría subrayar que éstas son solamente una de las múltiples formas de la arquitectura románica, y que su presencia o ausencia está re-

[48] D. B. Gutscher, «Mechanische Mörtelmischer. Ein Beitrag zur karolingischen und ottonischen Bautechnologie», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XXXVIII (1981), pp. 178-188.

[49] J. M. Salrach, «Croissance économique et activité architecturale», en X. Barral i Altet (ed.), *Le paysage monumental de la France autour de l'an Mil*, Congreso internacional CNRS «Hugues Capet 987-1987. La France de l'an Mil» (junio-septiembre 1987), París, 1987, pp. 759-764.

lacionada con los usos locales y sobre todo con las peticiones de los comitentes. A primera vista, las bóvedas parecen ser más estables que una cubierta de madera, que corre el riesgo de ser atacada por la carcoma o de estar amenazada por la humedad, el moho o el fuego. La ventaja de las armaduras de parhilera es que resisten relativamente bien los terremotos. Estas razones técnicas no podían ser la *causa efficiens* de las bóvedas. Un edificio completamente abovedado da impresión de grandeza, estabilidad, solidez y, desde el punto de vista estético, de cohesión, consistencia y firmeza, en tanto que las basílicas con armadura de parhilera tienen, en comparación, algo de frágil, sutil y delicado. Estas reflexiones sirven también para el deambulatorio con capillas radiales, para la fachada con dos torres, para el crucero, las cinco naves, los matroneos, etc. La original función de estos elementos se transformó rápidamente o se perdió, y lo que ha quedado es, sencillamente, la retórica de la representación. La bóveda, el deambulatorio con capillas radiales y la fachada con dos torres (así como muchas otras formas) son elementos de representación, es decir, elementos de una elección voluntaria.

Por último, la introducción de las bóvedas en las basílicas columnadas fue una empresa innovadora y arriesgada, que fue abordada de maneras muy diferentes según los ambientes artísticos. Los arquitectos no tenían como primer objetivo pisotear la tradición para estar a la vanguardia. Las bóvedas no pueden ser entendidas como una expresión de otra cosa, sino que se trata principalmente de una innovación formal, técnica y estética, que no se produjo de improviso, sino paulatinamente. Algunos especialistas han sacado una conclusión precipitada de este hecho, como que los constructores no habían sido capaces al principio de abovedar la nave central, sino que se habían limitado a las cubiertas con bóvedas de las naves laterales, para ir luego apropiándose gradualmente del método técnico para cubrir la nave central. Se tiene la impresión, por ejemplo en Normandía y en algunas iglesias de las regiones renanas, de que al principio se habían hallado sólo en condiciones de abovedar las naves laterales (Jumièges, Mont Saint-Michel, Spira, Santa Maria in Kapitol en Colonia, Lomello, fig. 20). La nave central (fig. 21) se mantuvo en estos edificios sin bóvedas, es decir, que fue cubierta de manera tradicional con techumbre de madera. La construcción de edificios completamente abovedados recibió un impulso en iglesias como Saint-Sernin de Toulouse (figs. 9 y 22) durante la segunda mitad del siglo XI. Esta iglesia no fue construida para el nuevo culto a las reliquias de san Saturnino, ya que no existe en el siglo XI la más mínima señal de un renovado o intensificado culto al santo. Ello sucedió sólo en el siglo XIII, es decir, mucho después de la construcción. El edificio inaugura entre 1076 y 1083 lo que podría llamarse una nueva retórica, la retórica de un presuntuoso soberano consciente de su valor. El conde Raimundo IV de Toulouse fue uno de los soberanos más poderosos del sur de Francia y no fue una casualidad el que el papa Urbano II le encargase la organización militar de la primera cruzada. El pueblo tolosano tenía que quedar impresionado, no ante la *vetustas* de la basílica paleocristiana, sino ante la magnificencia y la suntuosidad de las bóvedas del deambulatorio, de las capillas radiales y de las enormes dimensiones. Hacia 1100 las bóvedas se extendieron y lo que había sido una novedad se convirtió en costumbre. El paso siguiente para llegar a la cubierta abovedada de la nave central se llevó a cabo casi contemporáneamente, hacia 1100 en Normandía y a lo largo del cauce del Rin. Los principales

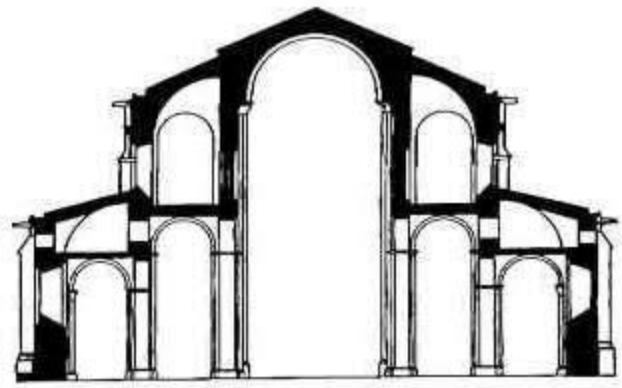


Figura 20. Nave lateral derecha, siglo XI. Santa Maria Maggiore, Lomello.
Figura 21. Nave central, siglo XI. Santa Maria Maggiore, Lomello.
Figura 22. Sección transversal de Saint-Sernin, 1076-1083. Toulouse.

testimonios son Lessay y Spira. ¿En el caso de Spira se puede hablar verdaderamente de un progreso técnico[50]? El «progreso» de la cubierta abovedada de la nave central de Spira es, en mi opinión, un «progreso estético», ya que, si fueron capaces técnicamente de colocar sobre el presbiterio una bóveda de cañón de dieciséis metros de ancho, también habrían podido realizar una cubierta abovedada para la nave central. La decisión de cubrir con una bóveda de cañón el presbiterio corresponde a una nueva retórica para distinguir el presbiterio. Pero esta distinción del presbiterio no se limita a los edificios imperiales. También algunas iglesias rurales, como, por ejemplo, San

[50] H. E. Kubach y W. Haas, «Der Dom zu Speyer, III», en W. Bornheim Gen. Schilling (ed.), *Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz*, V, Múnich, 1972; H. Klotz, «Anmerkungen zur architekturgeschichtlichen Bedeutung des Domes von Speyer», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXII (1989), pp. 9-14.

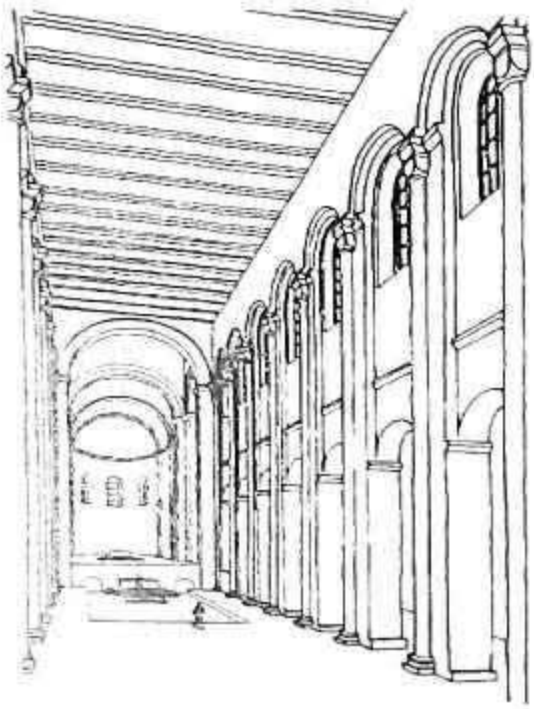


Figura 23. Reconstrucción de la nave central antes de 1100. Catedral, Spira.

Pietro de Agliate, adoptan esta forma de diferenciación. El caso de Spira (figs. 19 y 23) demuestra que la cuestión de la cubierta abovedada de la nave central no fue un problema técnico, sino esencialmente estético. A la estética se le une, además, la pretensión de su constructor, Conrado II, que con la catedral de Spira quiso construir un monumento para la dinastía Sálica, que acababa de asumir la dignidad imperial. En este sentido son elocuentes sobre todo el tamaño y la altura del edificio: no exageramos al afirmar que la catedral de Spira es la mayor construcción del primer Románico en Occidente. Este primer edificio dinástico de los Salios con cubiertas de madera en la nave central (1025-1061) puede interpretarse como un homenaje a la antigua tradición de la arquitectura basilical. Este edificio imperial tenía que impresionar a los súbditos por sus considerables dimensiones, no por su carácter innovador. Conrado II siguió las huellas de su antecesor, Enrique II. La pregunta de por qué la catedral de Spira fue abovedada sólo hacia 1100 tiene difícil respuesta. ¿La cubierta abovedada de la nave central ya había sido entonces asimilada, o se trató más bien, hacia 1100, de una nueva moda en la región del medio Rin?

Seguramente no es un hecho casual el que la nave central de la catedral de Spira fuera abovedada hacia 1100. La innovación de las bóvedas había adquirido a lo largo del siglo XI un notable *prestigium,* que los Salios utilizaron para su iglesia dinástica. Encontramos una situación análoga en el santuario del Mont Saint-Michel. La nave central también se cubrió aquí con techumbre de madera (hacia 1060-1084), pero los brazos del crucero fueron cubiertos con bóvedas de cañón. Así que, como en Spira, habrían podido abovedar la nave central; el método técnico se había demostrado con la construcción de las bóvedas de cañón del transepto. ¿Por qué no lo hicieron, entonces? No sólo la basílica del Mont Saint-Michel, sino también todas las basílicas de

Normandía antes de 1090-1100 tenían la nave central con cubierta de madera, y las naves laterales, a partir de *ca.* 1030-1040, fueron cubiertas con bóvedas de crucería, así como los brazos del crucero y el presbiterio, con bóvedas de cañón. En el caso de que los arquitectos hubieran alimentado alguna duda respecto a las bóvedas para cubrir la nave central, esta duda tuvo que ser de naturaleza estética, no técnico-constructiva. La estética incluía también grandes y convencionales valores de la memoria y, como acabamos de recordar, era una forma de aspiración. Los edificios de Normandía sellaron las aspiraciones del duque y sus obispos no con bóvedas innovadoras, sino con edificios especialmente grandes y con altas torres.

Lo que vale para Normandía no puede aplicarse tal cual en Borgoña, pues los usos constructivos y las aspiraciones que se manifiestan en sus distintos ambientes artísticos se utilizan de manera muy diferente y, en mi opinión, las innovaciones no sufren las mismas transformaciones en todas partes. En Normandía la técnica de las bóvedas empezó a ser usada relativamente tarde. En Borgoña, por el contrario, la técnica de los edificios en piedra y con empleo de la argamasa está documentada durante toda la Edad Media[51], y por tanto la técnica de las bóvedas aparece ya a principios del siglo XI. En la primera mitad del siglo XI, en la iglesia abacial de San Filiberto de Tournus (fig. 24), se realizan tradicionales bóvedas de crucería en el primer piso del atrio y en las naves laterales y, de manera muy original, bóvedas de cañón transversales entre los arcos de la nave central: es el primer gran edificio completamente abovedado de Borgoña, que ofrece, además, una respuesta excéntrica al problema de las columnas. Estas últimas están aquí sustituidas por pilares circulares muy bien acabados, construidos en mampostería, y mucho más altos de lo que pudieran ser las habituales columnas. Aunque es evidente el carácter experimental de las bóvedas de cañón de la nave central, está claro que en San Filiberto el alzado y las bóvedas estaban previstos desde el principio, es decir, en el proyecto. En la Francia de principios del siglo XI no existe ningún otro edificio proyectado de manera tan coherentemente innovadora como San Filiberto de Tournus. En este caso es bastante sorprendente que la orden

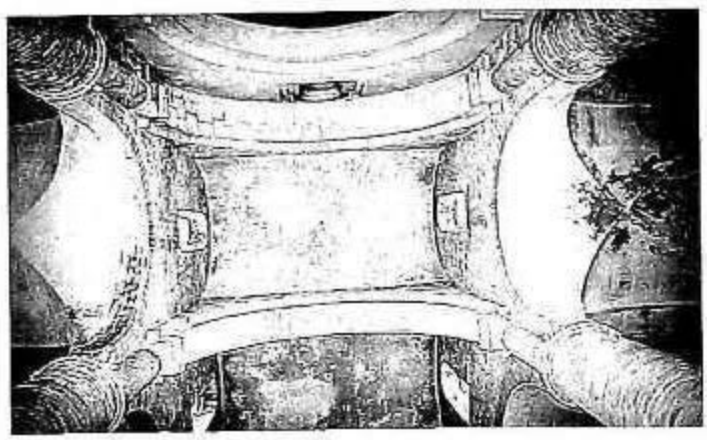


Figura 24. Detalle de las bóvedas de la nave central, primera mitad del siglo XI. San Filiberto, Tournus.

[51] C. Sapin, *La Bourgogne préromane. Construction, décor et fonction des édifices religieux*, París, 1986.

benedictina haya elegido un vocabulario tan innovador, puede que para acentuar en Borgoña su papel junto al de los cluniacenses.

En la pequeña iglesia parroquial de Farges, en los alrededores de Tournus, se repitieron en dimensiones claramente más reducidas los pilares circulares y las bóvedas de crucería de las naves laterales de Tournus, pero la nave central fue cubierta con una larga bóveda de cañón, sin ventanas en el claristorio. Los macizos pilares circulares alteran enormemente el interior del edificio y la voluntad de abovedar este minúsculo espacio de manera tan opresiva resulta incomprensible.

El deseo de abovedar los edificios basilicales se manifestó también en la arquitectura cluniacense. Las *consuetudines* cluniacenses no se habían pronunciado mucho sobre las formas de las iglesias abaciales. Parece ser que la orden favoreció la cubierta abovedada de las iglesias de Borgoña, ya que dicha práctica se difundió en esta región a partir del siglo XI. En la iglesia cluniacense de Romainmôtier, erigida entre el año 1000 y el 1030, encontramos bóvedas de cañón con lunetos elípticos sobre los pilares circulares de la nave central y de los brazos del crucero y bóvedas de cuarto de cañón con lunetos en las naves laterales. En el centro del crucero cuadrado se eleva una cúpula oval. A mediados del siglo XI la nave central de la iglesia cluniacense de Payerne fue cubierta con una bóveda de cañón, en la que las ventanas del claristorio se integran fácilmente. A finales del siglo XI se construyó para la iglesia cluniacense de San Esteban de Nevers un alzado tripartito con tribunas cubiertas por bóvedas de cuarto de cañón y una larga bóveda de cañón con arcos fajones en la nave central. En todos estos edificios se manifiesta una continua necesidad de interpretar nuevamente la antigua forma basilical y de tratar de la manera más variada posible el tema de las bóvedas. Resulta sorprendente que la orden cluniacense no se haya opuesto a estas soluciones innovadoras de los arquitectos borgoñones. Con Bernardo de Claraval el clima, por lo menos en el ámbito cisterciense, cambiará de golpe. Ello ocurrirá porque el edificio de la iglesia osó alejarse de la estrecha red de coordinadas del edificio basilical y se convirtió en un tema de la *varietas*, es decir, de la fantasía y del proyecto innovador. Este proceso cambió fundamentalmente el aspecto general interno y externo del edificio y con él la decoración.

Un escenario totalmente distinto se abre ante nosotros en Italia, donde la técnica de las bóvedas se conservaba en numerosos edificios antiguos y podía ser estudiada con más precisión. Sin embargo, en el centro y el sur de Italia no se dedicaron a abovedar las basílicas. Por el contrario, la técnica de las bóvedas estableció sus bases en el norte de Italia (San Ambrosio de Milán, San Miguel de Pavía).

El hecho de que en Roma todavía en el siglo XII siguieran ateniéndose al esquema paleocristiano de la basílica columnada con claristorio no articulado es una señal de que esta forma de edificio era un valioso símbolo romano-papal intocable. De esta visión no se apropió sólo Desiderio de Montecassino en la reconstrucción de la iglesia abacial (1066-1072), sino también muchos príncipes de la Iglesia y los reyes normandos en Sicilia (Cefalú, Capilla Palatina, Monreale).

Así que, aunque las premisas para una recepción de la cubierta abovedada de las basílicas fuesen en Italia más favorables que en Francia y en Alemania, la mayor parte de Italia se atuvo a la basílica con cubiertas de madera. En Santa María in Traste-

vere, iniciada por el cardenal Pietro Pierleoni, más tarde papa Anacleto II, y completada en 1143 por su opositor Inocencio II, fueron reutilizados arquitrabes y veintidós columnas procedentes de las despojadas con despotismo papal termas de Caracalla, para realizar un edificio según la tradición de la antigua San Pedro[52]. Por supuesto, no se pensó ni remotamente en abovedar las naves laterales o la central. Las columnas antiguas y las cubiertas de madera eran garantía de la *auctoritas* y de la *vetustas* papal. Una mentalidad parecida se encuentra en los edificios reales normandos de Sicilia: la preferencia por la forma basilical con columnas y capiteles reutilizados[53] y cubiertas de madera –éstas, sin embargo, fueron pintadas por artistas árabe-musulmanes– no puede interpretarse de otra forma sino como una sumisión a Roma y al papa, del que eran aliados los reyes normandos. No nos equivocamos si reconocemos en esta realidad, es decir, la forma de los edificios de Cefalú y Monreale, un reflejo de las relaciones de poder y del imaginario político ligado a éstas.

El hecho de que en San Ambrosio de Milán (fig. 25), cuyos orígenes paleocristianos eran especialmente importantes, se decidiera, hacia 1080, renunciar totalmente a la tipología de la basílica columnada con cubiertas de madera y construir un edificio completamente inédito todo abovedado, con tribunas, bóvedas de crucería y fachada triangular, tiene que interpretarse como una expresión de la representación de la autonomía cultural de la ciudad de Milán. Las puertas de madera de la época de Ambrosio (hacia

Figura 25. Nave central, h. 1080. San Ambrosio, Milán.

[52] D. Kinney, «Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere», *The Art Bulletin* LXVIII (1986), pp. 379-397.

[53] P. Pensabene, «Contributo per una ricerca sul reimpiego e il "recupero" dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* XIII (1990) [1991], pp. 5-138.

1080-1100) –las dimensiones de las puertas de madera paleocristianas condicionaron las de la portada románica de la nave central–, que los milaneses instalaron en el edificio románico, indicaban en el exterior que para ellos se trataba de una señal de la específica tradición del culto milanés[54]. Esta antigua tradición del culto estaba evocada también por el altar de oro de la época de Angilberto, por el ciborio de estuco, quizá por el ábside del edificio anterior, así como por el atrio, que también se abovedó.

San Ambrosio ofrece en su conjunto el ejemplo de un espacio articulado con tribunas, completamente abovedado, al contrario que los modelos paleocristianos, y unido a la memoria de Ambrosio, con el que se quería subrayar la autonomía milanesa frente a Roma y frente al Imperio. Hay que suponer que el arzobispo, el clero y, desde luego, el pueblo milanés podían identificarse con las innovaciones constructivas introducidas en San Ambrosio. Adriano Peroni habla con propiedad de la «recuperación de una reinterpretación de lo antiguo de una manera auténticamente nueva»[55].

En el siglo XI la basílica con cubierta de madera no fue, por tanto, una obligación absoluta ni siquiera en Italia, el país de origen de este tipo de edificio paleocristiano. En Venecia (fig. 26), en 1063 fue construido sobre la tumba del apóstol Marcos, invirtiendo un gran esfuerzo económico, un edificio con cúpulas de tipo paleobizantino,

Figura 26. Bóvedas de la nave central, segunda mitad del siglo XI. San Marcos, Venecia.

[54] M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum. La porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, Bellinzone, 1996.

[55] A. Peroni, «Tradizione e innovazione nel ant'Ambrogio romanico», en C. Bertelli (ed.), *Il Millennio Ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milán, 1988, pp. 156-175.

que fue concebido como una copia arquitectónica de la iglesia de los Apóstoles de Justiniano en Constantinopla[56]. No se trata aquí tanto de un alejamiento de la tradición basilical paleocristiana, como de una consciente cita de una santidad paleocristiana, con la que el apóstol san Marcos, sin embargo, no tenía casi nada que ver. Con la cita de la iglesia de los Apóstoles de Constantinopla, los venecianos quisieron expresar su deseo de elevar la tumba a la categoría de apostólica. Este mensaje fue comprendido no sólo por los visitantes procedentes de Constantinopla, pues hacia 1120 no se ahorraron ni gastos ni esfuerzos para imitar en Saint-Front di Périgueux, para el «evangelista del Perigord»[57], la planta y parte del alzado de la basílica de San Marcos[58]. San Marcos representó desde cualquier punto de vista una excepción. Se trata probablemente de la copia arquitectónica medieval más cargada de pretensiones y más cara, ya que no reunía simplemente plantas y alzados sumamente complicados, cuya medición tuvo que ser encomendada a los expertos, sino también materiales de construcción, valiosos *spolia* y nuevas realizaciones en tal cantidad, que no fue igualada ni remotamente por ninguna otra copia arquitectónica medieval. El problema de las bóvedas y de la construcción de las cúpulas no parece que representara ninguna dificultad para los ingenieros de San Marcos, aunque en Constantinopla, en el siglo XI, no se hubiera construido ningún edificio de comparables dimensiones. La práctica constructiva no fue, evidentemente, un factor determinante cuando se trató de levantar cúpulas y bóvedas de cañón especialmente grandes. Igualmente decisivas fueron la voluntad y la aspiración de copiar un edificio constantinopolitano del siglo VI. De qué manera se llevaron a cabo estos intercambios de conocimientos entre Venecia y Constantinopla, sigue siendo todavía objeto de hipótesis. La poderosa república marinera disponía de distintas posibilidades para transformar en hechos su poder y su ideología.

Ello se demuestra –aunque de manera completamente diferente– también en la catedral de Pisa (fig. 27), que fue construida a partir de 1063 con la pretensión de ser un santuario con proyección universal. La catedral fue, de esta forma, dotada de un enorme transepto con tres naves y de un cuerpo longitudinal subdividido en cinco naves con falsas tribunas; también el presbiterio está subdividido en cinco naves con tribunas y sobre el centro del crucero se eleva una cúpula oval. Esta cúpula representaba quizá la respuesta a la del baptisterio de Florencia, recién iniciada, o al revés. La siguen los sieneses, con una cúpula que debía superar las de Florencia y Pisa. En Toscana las cúpulas expresan, evidentemente, el poder y sobre todo las pretensiones de los *comuni*. Las veinticuatro grandes columnas de la nave central dan la impresión de ser antiguas: aunque su altura oscile entre los 7,15 y los 7,80 metros y su diámetro entre 1 y 1,10 metros, se trata de columnas nuevas[59]. El mármol gris llegó probablemente de la isla de Elba, de la isla del Lirio o de Cerdeña. ¡La famosa inscripción que dice

---

[56] R. Polacco, *San Marco. La basilica d'oro*, Milán, 1991.

[57] A. Grabar, «Saint-Front de Périgueux et le chevet-martyrium», *Orientalia Christiana Periodica* XIII: *Miscellanea Guillaume de Jerphanion* (1947), pp. 501-508.

[58] R. K. Donin, «Die Kirchen Saint-Front in Périgueux und San Marco in Venedig», *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* VI, 2 (1953), pp. 97-101.

[59] P. Sanpaolesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa, 1975.

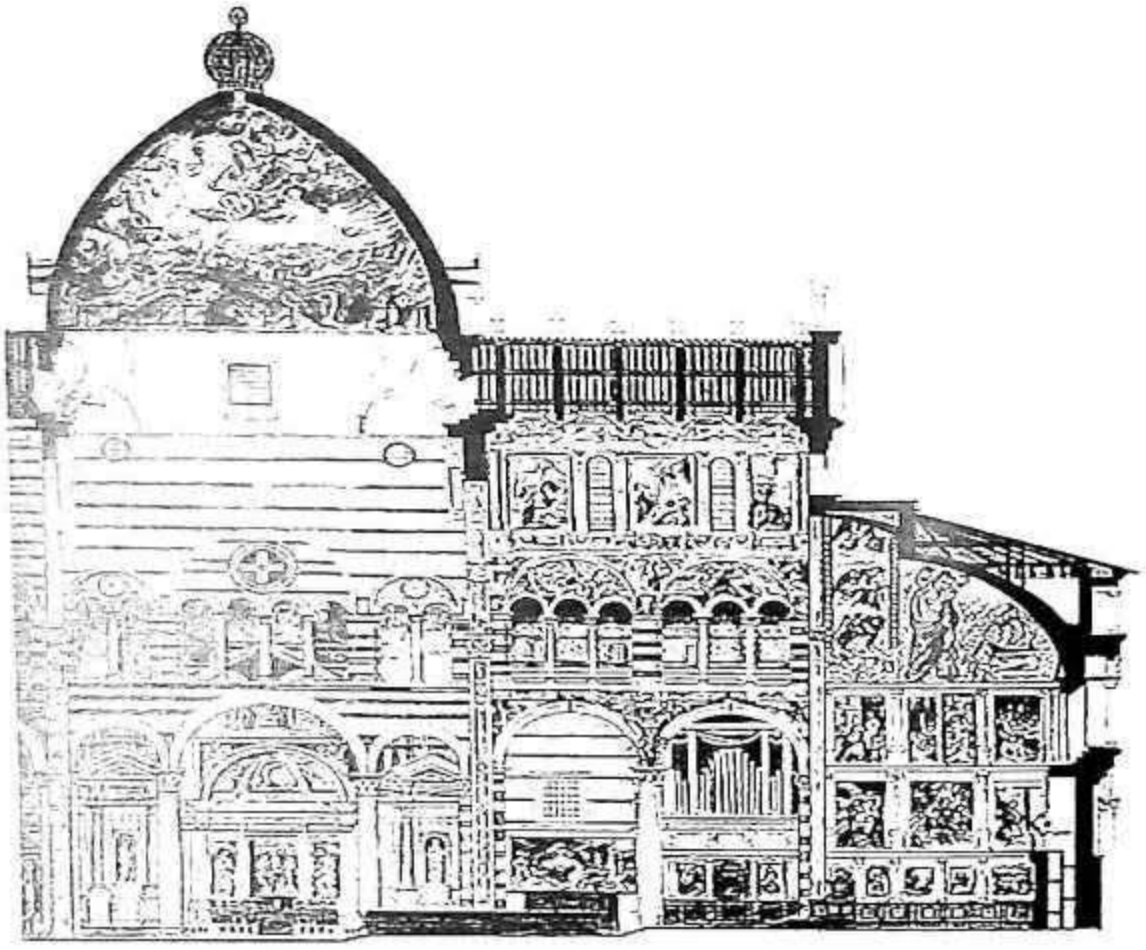


Figura 27. Sección longitudinal de la zona del presbiterio, segunda mitad del siglo XI. Catedral, Pisa.

de Buscheto que «fama columnarum tollit ad astra virum» («la fama de las columnas eleva hacia las estrellas al hombre»), difícilmente habría podido referirse a unos *spolia*! Sin embargo, fueron reutilizados algunos capiteles procedentes de las termas de Caracalla. Buscheto tuvo que abrir las antiguas canteras de piedra y buscar las máquinas para el transporte. Por esto la inscripción lo compara con Dédalo. La construcción de la catedral de Pisa quiere recordar las basílicas columnadas paleocristianas de época constantiniana. Sin embargo, los contemporáneos vieron en Buscheto a un maestro que consiguió hacer de las columnas algo extraordinario. La realización de tantas nuevas columnas era admirada sin reservas, aunque no se tratara de formas arquitectónicas nuevas, sino de la recuperación de una técnica.

Al final de este rápido esbozo sobre las bóvedas del siglo XI tenemos que admitir que la reflexión sobre la bóveda como innovación no encuentra una base en los textos. Por parte de los arquitectos del siglo XI, la bóveda debió de ser el principal objeto de discusión. La bóveda no se puede separar del alzado de las paredes y de los soportes. El alzado y la construcción de la bóveda fueron los factores que más cambiaron el antiguo edificio basilical. La audacia de este cambio fue de por sí inédita y afectó de igual modo a la escultura y a la pintura. La voluntad de construir una cúpula o unas bóvedas era casi siempre la manifestación de una ambición político-cultural de los comitentes. Bóvedas y cúpulas eran, en fin, sólo uno de los medios posibles para expresar estas nue-

vas ambiciones. El antiguo esquema basilical fue abandonado durante el siglo XI en casi todas partes, salvo en el centro y el sur de Italia. Uno de los elementos más importantes que fue eliminado contemporáneamente fueron las columnas exentas en sentido antiguo. Éstas se mantuvieron todavía hasta el siglo XIII, pero limitadas a la zona del presbiterio de las catedrales góticas (Chartres, Reims y otras), donde debían evocar la *vetustas* y la *auctoritas* paleocristiana. También en los primeros grandes edificios completamente abovedados, como en Saint-Sernin de Toulouse o en la cabecera de la iglesia abacial de Cluny (consagrada en 1095), las columnas ejercen un importante papel de «recordatorio». Era como si el lugar destinado a guardar las reliquias y a las celebraciones litúrgicas tuviese que evocar con las columnas el «espíritu paleocristiano».

La única protesta contra el nuevo modo de construir no se dirigió hacia las bóvedas o al alzado, sino a las dimensiones de los edificios. En su *Apologia ad Guillelmum sancti Theodorici abbatem* –la apología estaba dedicada a Guillermo de Saint-Thierry, abad de un monasterio benedictino–, de hacia 1125, Bernardo de Claraval criticaba sobre todo la enorme altura, la inconmensurable longitud y el inmenso espacio vacío de las iglesias abaciales, así como los frescos que distraían a los ojos de la oración y eran un obstáculo para las funciones[60]. Las dimensiones excesivas y la altura de ciertos edificios fueron posibles gracias a las donaciones de los nobles. Éste era para Bernardo un motivo de crítica, ya que el lujo de estos edificios podía estimular la creación de fundaciones aún mayores. Bernardo ni siquiera toleraba las torres. Las bóvedas de cañón habían obtenido su aprobación: él no vio en las mismas nada de inconveniente. Esto, por tanto, significa que en el arco de pocos decenios se habían acostumbrado al nuevo aspecto de las basílicas abovedadas con claristorio articulado. La innovación de la bóveda de la nave central, que cambió de forma radical el carácter paleocristiano de la basílica, parece que encontró al norte de los Alpes una rápida y general aceptación. Claro que podría parecer aventurado extrapolar de un conjunto arquitectónico solamente las bóvedas, el alzado y la forma de los soportes, para buscar la clave del problema de las innovaciones. En el caso de que se hubiese dado la impresión de que yo he visto en el siglo XI una concreta y radical línea de demarcación, debería usar las páginas siguientes para corregir esta idea. Mi punto de partida está en el reconocer que el carácter normativo de la basílica con columnas de tradición paleocristiana ya se había atenuado durante la Alta Edad Media. Algunos cambios significativos se fueron delineando sobre todo en el exterior. Nacieron fachadas con dobles torres, cuadripórticos, cuerpos occidentales, dobles transeptos, ábsides contrapuestos, ábsides en los extremos de los transeptos y en torno a la girola, distintas formas de torres, así como grandes criptas. Pero el alzado interno de las basílicas columnadas se mantuvo hasta finales del siglo XI prácticamente sin variaciones. Así que el siglo XI significó un corte, ya que con las bóvedas cambió radicalmente también el alzado interno.

La repetida y amada explicación práctica según la cual los incendios de los húngaros indujeron a los borgoñones a construir bóvedas resistentes al fuego[61] niega

---

[60] W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Colonia, 1969.

[61] K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture. 800 to 1200*, Harmondsworth, 1959; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse*, *op. cit*

sin margen de posibilidad el problema estético. Asimismo, quienes hablan de una disminución de los materiales antiguos[62] o de la cantidad de madera desconocen la audacia creativa de los arquitectos. La introducción de las cubiertas abovedadas en las basílicas equivale a un alejamiento de la antigua tradición, que quería evocar con la basílica con techumbre de madera la autenticidad paleocristiana. Ahora bien, tampoco hay que darle la vuelta a la crítica hacia estas argumentaciones y afirmar que la cubierta abovedada de las basílicas significó una negación de los valores paleocristianos.

Si los hombres del siglo XI hubiesen percibido esta sensación, la Iglesia habría protestado con decisión. Por desgracia, nadie se ha ocupado hasta ahora de reconstruir sistemáticamente, con exactas observaciones técnicas, la gradual propagación y diferenciación de los edificios abovedados. Sólo cuando se haga este estudio se podrá entender el significado de esta innovación en los distintos centros artísticos. Por ahora hemos visto que el proceso de la cubierta abovedada está relacionado tanto con la creatividad de los arquitectos como con las costumbres del lugar, el *usus*. La introducción de las bóvedas fue, en mi opinión, una elección innovadora, que estimuló la creatividad de los arquitectos a la hora de elaborar nuevas formas para los alzados de los muros, los soportes, las ventanas, los arcos y las molduras.

Aceptación de lo no convencional y desencadenamiento de la fantasía

En el ámbito de la escultura y de la pintura la situación es básicamente distinta, ya que en este ámbito no se había establecido ningún patrón formal dominante para seguir tradicionalmente durante siglos. Este patrón dominante, como la basílica columnada de impronta tardoantigua, fue, en cualquier caso, la iconografía, que dictaba las coordinadas de contenido y de composición del proyecto de una imagen. La iconografía había alcanzado una consideración general que iba más allá de los confines artísticos regionales y de las técnicas. Era un cómodo medio de entendimiento, que regulaba y garantizaba la comunicación entre los artistas, comitentes y espectadores. La estética no se tenía mucho en cuenta, y, cuando ocurría, era de manera secundaria. La ruptura con la basílica columnada con cubiertas de madera acaecida en los siglos X-XI afectó, junto con otros tipos de problemas, sobre todo y más concretamente a la estética. En el ámbito habitual de la escultura y la pintura faltaban los paradigmas formales intocables. ¿En qué modelo tendría que haberse inspirado, por ejemplo, un escultor? Las estatuas de bulto redondo –sobre todo las de las divinidades antiguas– estaban mal vistas porque eran paganas. La arquitectura paleocristiana había dejado para la escultura figurativa y narrativa un margen de acción relativamente estrecho. Las puertas eran el lugar donde podían ser desplegados los ciclos figurativos del Antiguo y del Nuevo Testamento (Santa Sabina, San Ambrosio); la puerta y las jambas eran, además, el único lugar externo de un edificio que se podía disponer para una re-

[62] H. E. Kubach, *Architettura romanica*, Milán, 1972.

presentación figurativa (Alahan Monastir)[63]. Por lo demás, la pintura y el mosaico eran los medios por excelencia para la decoración de los muros internos. Raras veces se decoraban las fachadas con mosaicos (San Pedro, Parenzo).

Echemos una ojeada, en cambio, a la actividad de los escultores románicos: nos daremos cuenta de que su principal deseo no era la ruptura con una tradición asentada desde siempre, sino un nuevo inicio. Ellos establecieron unos nuevos valores, para los cuales no había ningún modelo directo. El fenómeno del florecimiento de la escultura románica a partir del siglo XI no se puede deducir o determinar desde fuera, sino que se trata, sobre todo, de un proceso creativo *sui generis,* del que podemos tomar nota sin comprender ni remotamente sus causas.

Un método que se crea capaz de entender un fenómeno sólo cuando lo ha reconducido a cualquier otro hecho no se sostendrá ante la escultura románica. Por supuesto, no faltan quienes querrían remitir la existencia de la decoración escultórica de las fachadas románicas, por ejemplo, a los arcos de triunfo romanos[64]. Esto no significa nada, ya que es una tesis que en general no se puede demostrar. Asimismo, es indemostrable, a pesar de que gusta mucho, el que los escultores encontraran inspiración en las miniaturas, en la eboraria o en otros objetos de las artes suntuarias[65]. En algunos casos debería ser siempre así. Todos los artistas utilizan algún modelo o se inspiran en algo. Lo que importa es el uso que hace de éstos. Los análisis suelen detenerse en el principio de las dependencias, olvidándose de la unicidad y la originalidad de la que se compone cualquier obra de arte.

El proceso de desarrollo de la nueva escultura se manifiesta esencialmente en tres ámbitos escultóricos: las portadas y las fachadas, los capiteles del interior y de los claustros y los objetos litúrgicos. Una pregunta fundamental que hasta ahora no ha sido nunca planteada, que yo sepa, y a la que es muy difícil responder, se refiere al problema de quiénes determinaron el fenómeno. La decisión de decorar la fachada de una iglesia con relieves de contenido bíblico, ¿provenía del artista o del comitente? ¿Hasta qué punto la Iglesia era responsable de la decoración de los capiteles con temas fantásticos? ¿El impulso inicial lo dieron los artistas? No es fácil obtener una respuesta clara si creemos que los programas los establecía el clero, ya que en algunos ciclos de capiteles los programas no son *de facto* principalmente religiosos, sino que contienen temas fantásticos mezclados con elementos antropomórficos, zoomórficos y fitomórficos.

La temática no bíblica y no religiosa de los ciclos de los capiteles románicos sólo puede ser entendida, probablemente, como una invención sin precedentes por parte de los artistas, invención que no sólo era tolerada por el clero, sino que éste también la aprobaba. La cuestión se plantea aún de manera más compleja cuando se refiere a la escultura de las fachadas y de las portadas de las iglesias. Por desgracia, no dispone-

---

[63] P. Verzone, *Alaban Monastir. Un monumento dell'Arte Tardo-Romana in Isauria,* con un capítulo epigráfico de G. E. Bean y uno sobre los «Sepulcros de Alahan» de M. Usman, Turín, 1956.

[64] M. F. Hearn, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries,* Oxford, 1981.

[65] É. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origins de l'iconographie du moyen âge,* París, ³1947.

mos de ninguna fuente que nos informe del proceso original de estas características esculturas de los siglos XI y XII. Nadie se ha parado a considerar en serio el hecho de que Wiligelmo de Módena, que era un laico como Niccolò y Antelami, sin ponerse antes de acuerdo con el clero, hubiera colocado cuatro grandes relieves con escenas del Génesis a la izquierda y a la derecha de la portada central de la catedral. Pero la idea de incluir en la fachada estos relieves fue, en mi opinión, una idea concebida por el artista y no por el clero, si bien a este último y al público seguramente les debió de gustar la idea.

No es este el lugar para examinar en detalle las vías de propagación de la idea de decorar con relieves las fachadas de las iglesias. Algunos estudios sobre este argumento pueden ser suficientes. En el arte europeo y mediterráneo esta idea no tiene ningún precedente y, por tanto, representa la expresión de la evolución propia de la escultura, que fue modificada en las distintas regiones artísticas de varios modos, siempre diferentes. Lo mismo podemos observar en los edificios abovedados: se trata de una expresión de la creatividad artística y por esto varía no sólo de una región artística a otra, sino a veces también de un edificio a otro.

Los tímpanos de los templos griegos y romanos no podían servir, evidentemente, como modelos. Creo que esta representación sacra y cultual en el exterior de los edificios debe entenderse como una extensión de las portadas, es decir, como una ampliación de sus temas iconográficos. En mi opinión, de esta forma los contenidos religiosos se convierten en públicos a través de los medios artísticos en el exterior del edificio. Las esculturas de la fachada están relacionadas con la actividad del culto en el interior del edificio.

En las iglesias románicas se decoran, además, los elementos del espacio dedicado al culto –canceles, altares, sitiales, balaustradas, pilas bautismales– con escenas en relieve inspiradas en la historia sagrada, pero también con temas fantásticos, con elementos antropomórficos, zoomórficos y fitomórficos, y de nuevos nos planteamos la pregunta de cómo se llegó a determinar el programa. Resulta lógico que en una cancela se representen los cuatro símbolos de los evangelistas. ¿Pero quién fue el responsable de la representación en el púlpito de San Giulio, en la isla del lago de Orta (fig. 28), además de los símbolos de los evangelistas, de los grupos de animales que combaten con fieras de extraordinaria fantasía? ¿Fue una idea del clero comitente o del escultor? Hoy se considera indiscutible que los temas sacados de la Biblia y de las leyendas de santos fueron elegidos y establecidos por el clero. Por otra parte, la elección de los temas para la decoración figurativa de los objetos litúrgicos (como también de las fachadas y los capiteles) no podía ser exclusivamente una prerrogativa del clero; ello se deduce ya sólo con la comparación cuantitativa entre imágenes devocionales cristianas y temas fantásticos: estos últimos a veces prevalecen claramente. Y sólo pueden ser entendidos como resultado de una actitud completamente inédita ante la función de las imágenes, que ahora son establecidas ya no sólo por el clero, sino también, y a veces de manera predominante, por los artistas. Se trata, en definitiva, de un descubrimiento y, al mismo tiempo, de una licencia de los propios escultores para dar rienda suelta a su fantasía artística. El clero no pudo sólo tolerar esta fantasía, sino que también debió de aprobarla completamente. Este nuevo problema, no comprensible a través de las fuentes, ha sido hasta ahora descuidado por las investigaciones.

Figura 28. Ambón, detalle, primer cuarto del siglo XII. San Giulio, Orta.

El descubrimiento y la licencia concedida a la fantasía artística en la escultura revalorizó gradualmente la condición laboral de los escultores y llevó a una forma de retórica laudatoria, como la de la inscripción de Wiligelmo en la catedral de Módena: «Cuán digno de honor eres entre los escultores, oh, Wiligelmo, lo demuestra ahora claramente tu escultura». La lápida con la inscripción de la fundación y del artista está sujetada como un anuncio por Enoc y Elías, las únicas personas del Antiguo Testamento que no murieron, sino que fueron transportadas directamente al cielo[66]. También Wiligelmo espera ser llevado directamente al cielo, como Enoc y Elías.

El artista lombardo Niccolò recurre a la retórica de la *ekphrasis* para elogiar convenientemente su obra: «Al famoso artista Nicolaus, que ha esculpido la piedra, loan los pueblos que aquí confluyen a lo largo de los siglos». El escultor de la sala capitular de la catedral de Toulouse firma con una frase de significado doble: «Gilabertus vir non incertus». El escultor se llama a sí mismo en sus inscripciones, de forma magnificada, *magister* o *marmorarius*.

El anonimato de los artistas en época paleocristiana era signo de la baja consideración de su condición. San Benito les aconsejó que ejercieran su arte «cum omni humiliate»[67]. Si alguno hubiera querido destacarse, es decir, si hubiera buscado su reconocimiento, no habrá debido ejercer nunca más su profesión. El orfebre Eligio no adquirió fama por sus capacidades artísticas, sino porque destinó su patrimonio a fundaciones religiosas y donaciones, terminando por ser obispo y santo. El escriba y miniaturista del Evangeliario de Godescalco[68], realizado para Carlomagno, se autodefine «ultimus famulus». Sin embargo, Volvinio, el artista del altar de oro de San Ambrosio de Milán, escribió bien claro junto a su nombre la categoría de su actividad, «magis-

[66] P. C. Claussen, «Künstlerinschriften», en A. Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Catálogo de la exposición, I, Colonia, 1985, pp. 263-276.

[67] San Benito, *Regula*, cap. LVII.

[68] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. Lat. 1203.

er phaber», y se representa de cuerpo entero, así como a su comitente, el arzobispo ıngilberto (824-859). San Ambrosio entrega a ambos la corona de la vida eterna y por llo aparece su efigie dos veces. Esta forma de autorrepresentación no era totalmente ımodesta y demuestra por primera vez el cambio que poco a poco se perfilaba en tor- ıo a la consideración de los artistas. En la autoconsideración de los artistas este cam- ›io no evoluciona de forma lineal. Las inscripciones encomiásticas de los artistas son :aracterísticas en Italia, mientras que faltan casi completamente en Alemania, Francia : Inglaterra, aunque no se puede afirmar que en estas regiones no existiera la fantasía ırtística como atributo de la creciente consideración de los artistas. Es más bien lo :ontrario: por ejemplo, el único país en el que la originalidad de las creaciones artísti- :as se dio con mayor consenso fue Francia. El autor del *Pictor in carmine*, que vivió ıacia 1200, habla precisamente (a propósito del pintor) de una moderación de la li- :encia asumida libremente por los artistas: «ad moderandam itaque pictorum licen- tiam», pues, se lamenta el autor cisterciense, «sed hec fantasmatum ludibria paulatim introduxit pictorum nefanda praesumptio». Con el concepto de *licentia* y de *pre- sumptio*, el autor, quizá inglés, del *Pictor in carmine* presenta la compleja problemáti- ca del arte profano, no del religioso[69].

Los artistas habían podido dar rienda suelta a su fantasía creativa: se habían toma- do la *licentia*, sin que la Iglesia tuviese nada que decir al respecto. La Iglesia había sido dejada aparte por la *presumptio* de los artistas. El autor se había enojado porque «in sanctuario dei fieri picturarum ineptias et deformia quedam portenta magis quam or- namenta»[70]. Él definió las pinturas de las catedrales y de las iglesias parroquiales como *inanes*, carentes de significado. En realidad, la pintura debía constituir los *libri laico- rum* e instruir en las cosas divinas a quienes no supieran leer. Probablemente el autor del *Pictor in carmine* conocía la *Apologia* de Bernardo de Claraval, pero, al contrario que Bernardo, él reunió numerosos *tituli* para realizar un gran ciclo tipológico. La ti- pología fue para él, y desde luego también para los demás representantes de la Iglesia, la única justificación para las representaciones artísticas en el espacio de la iglesia. Cu- riosamente, lo que desentona es la fecha del *Pictor in carmine*. Hacia el 1200 los temas fantásticos en los frisos ornamentales y en las ilustraciones marginales de los manus- critos habían disminuido. Los capiteles de las catedrales francesas e inglesas estaban decorados con capiteles vegetales y las esculturas de las portadas estaban formadas principalmente por escenas bíblicas y legendarias. El gran momento del desencadena- miento de lo no convencional había pasado. La problemática «fantasía artística *versus* tipología bíblica» debió de preocupar de vez en cuando al clero intransigente a partir del siglo XI, pero las esculturas de las fachadas, de los portales y del interior de las igle- sias no presentan muchas muestras de iconoclastia, así que podemos pensar que el tra- bajo de escultores y pintores no fue rechazado. Por el contrario, la rápida difusión de la decoración escultórica en el exterior y en el interior de las iglesias a partir del siglo XI

---

[69] M. R. James, «Pictor in Carmine», *Archaeologia* XCIV (1951), pp. 141-166. («Para moderar la licencia de los pintores»; «este juego de la fantasía ha provocado poco a poco la pérfida insolencia de los pintores».)

[70] «En el santuario de Dios se ejecutan, más que decoraciones, pinturas frívolas y ciertas invenciones de- formes.»

demuestra que Bernardo de Claraval y el autor del *Pictor in carmine* eran voces aisladas. La fantasía artística podía disponer de un considerable espacio libre en el siglo XI. Ya sólo la simple comparación numérica entre los temas bíblico-eclesiásticos y los temas fantásticos en la decoración escultórica de los capiteles demuestra claramente que predominan los últimos.

De lo que tendremos que ocuparnos a continuación será del descubrimiento y de la evolución de la fantasía artística por parte de los artistas. No se han conservado reflexiones escritas sobre este tema para los siglos XI y XII[71]. La *ekphrasis* no se ha ocupado de las fantásticas creaciones del arte románico, para las que parece que casi no existen palabras. Está claro que para este argumento faltaba un género literario. Bernardo de Claraval habla de las formas fantásticas de la escultura y de la pintura románica con un tono despreciativo, pero a la vez con gran exactitud: «mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas»[72]. Describe monos, leones, *monstruosos centauros, semihomines,* guerreros que luchan, cazadores que tocan el cuerno, y probablemente está pensando en las figuras de los capiteles.

El *Pictor in carmine* sigue las huellas de Bernardo cuando habla de «picturarum ineptias et deformia quaedam portenta magis quam ornamenta». Y enumera lo que le era familiar: el águila de dos cabezas, cuatro leones con una sola cabeza, centauros con la aljaba, hombres acéfalos con el rostro en el torso, la «lógica» quimera, la fábula de la zorra y el gallo, monos que tocan el silbato, y también cita el asno y la lira de Boecio. Ambos autores se limitan a las citas iconográficas y de algunos motivos, pero no afrontan la cuestión central y la forma artística. Los textos de este periodo no ofrecen ningún acceso a las nuevas creaciones artísticas, que están representadas por los propios monumentos.

Una de las más significativas y sorprendentes innovaciones en el ámbito de la escultura se manifiesta en el capitel, que se revestirá con figuras y animales o con enteras escenas narrativas[73]. El hecho de que para esta técnica existiesen precedentes antiguos[74] no sirve para explicar este nuevo soporte figurativo. De todas formas, habría que comprobar, en algunos casos raros, una relación directa con los antiguos capiteles figurados. La multiplicidad de formas y de temas que los capiteles figurados románicos eran capaces de contener era inagotable y no se puede explicar a partir de lo antiguo. El éxito de la idea de transformar el capitel en soporte figurativo fue determinante e internacional. No nos detendremos aquí para hacer ilaciones sobre esta difusión. Me centraré sólo en unos pocos paradigmas a través de los cuales se podrán leer las implicaciones de la iconografía bíblica y de la libre fantasía. Curiosamente, a ningún es-

---

[71] A. Speer, «Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik», en I. Craemer-Ruegenberg y A. Speer (eds.), *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter,* Berlín-Nueva York, 1994, pp. 945-966; A. Speer, «Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst», en G. Binding y A. Speer (eds.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts,* Stuttgart, 1993, pp. 13-52; M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art (1947)», en *id., Romanesque Art. Selected Papers,* Nueva York, 1977, pp. 1-27 [ed. it.: *Arte romanica,* trad. de A. Sofri, Turín, 1982, pp. 3-32].

[72] «Esa belleza tan deforme y esa bella deformidad.»

[73] E. Vergnolle, *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture,* París, 1994.

[74] E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle,* Berlín, 1962.

pecialista del Románico se le ha ocurrido hasta ahora estudiar de manera sistemática los programas figurativos de los capiteles para obtener una visión cuantitativa del peso de los temas fantásticos y de los temas teológicos.

La pintura y el mosaico parietal en el interior de las basílicas eran técnicas reconocidas por la Iglesia desde el siglo IV. Del siglo V en adelante, el claristorio y la zona entre el entablamento y el claristorio eran los lugares canónicos para los ciclos bíblicos (fig. 18). Las técnicas de la pintura y del mosaico parietal pertenecían, por decirlo de alguna forma, a la ortodoxia original cristiana, que estaba también representada y garantizada por las columnas con éntasis y con capiteles. Desde el siglo IV hasta los siglos X y XI, los capiteles no sirvieron nunca de soportes para escenas bíblicas. Después del primer milenio se produjo un cambio radical: poco a poco los capiteles empezaron a decorarse con escenas y la elección de estas escenas para los capiteles no fue la misma que para la pintura del claristorio. Los capiteles fueron considerados portavoces de los demonios y de los monstruos. Por otro lado, la pintura y el mosaico parietal del claristorio permanecieron casi inmunes a los demonios y a los monstruos, es decir, la pintura y el mosaico eran los portavoces del mensaje canónico de la Biblia. En la pintura románica, las representaciones con animales fantásticos se limitaron a las zonas marginales, por ejemplo, los zócalos del ábside o la orla de un ciclo bíblico. Los ejemplos más famosos de esta manera de enfrentar la esfera celeste con el «terrible mar» (Gn 1, 7-10; Sal 148, 7) son el trono de Carlos el Calvo *(Cathedra Petri)* en San Pedro de Roma, las pinturas parietales del Westwerk de Corvey, las pinturas de la techumbre de madera de Zillis y el ábside de San Jacopo de Termeno[75]. La zona de los capiteles asume el papel intermedio entre la tierra y el cielo, entre el hombre y la divinidad. En esta zona se ponen los espíritus malignos, los demonios; por consiguiente, el artista tiene licencia para llenar este desierto silencioso con sus fantasías. Entre los años 1000 y 1200, aproximadamente, la Iglesia permitió que el artista se ocupase de esta zona intermedia, pero el multiplicarse de los efectos de esta tolerancia provocó las críticas de Bernardo de Claraval.

Como punto de partida elijo los capiteles esculpidos en la iglesia abacial de San Antimo (figs. 8 y 29), en Siena (Castelnuovo dell'Abate), de la primera mitad del siglo XII[76]. Los capiteles se subdividen en doce columnas y seis pilares compuestos en el cuerpo longitudinal y seis columnas en el deambulatorio de la cabecera. Cada uno de los cuatro pilares compuestos de la nave central tiene dos semicolumnas con capitel. Los dos pilares compuestos del extremo oriental del cuerpo longitudinal forman cuatro semicolumnas con cada uno de los tres capiteles esculpidos. En este programa figurativo bastante extendido aparece un solo tema bíblico: Daniel en la fosa de los leones, representado en el segundo capitel occidental del lado sur. La mayor parte de los capiteles están decorados con hojas. También hay capiteles con animales, cabezas de bo-

---

[75] H. Claussen y N. Staubach, «Odysseus uns Hercules in der karolingischen Kunst», en H. Keller y N. Staubach (eds.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, Berlín, 1994, pp. 341-402.

[76] M. Salmi, *L'architettura romanica in Toscana* [1926], Milán; J. Raspi-Serra, «The Preromanesque and Romanesque Sculptural Decoration of S. Antimo», *Gesta* V (1966), pp. 34-38.

Figura 29. Capitel con Daniel entre los leones, primera mitad del siglo XII. Iglesia abacial, San Antimo.

vinos, águilas y centauros. La imagen de Daniel en la fosa de los leones es peculiar: el profeta, sentado con las piernas separadas y con las manos alzadas en oración, está cercado por una manada de leones.

A su derecha hay dos leones, uno encima del otro, como en la estatua de los Músicos de Bremen. En el ábaco el artista da rienda suelta a la fantasía. Un león parece lamer la cabeza de Daniel. A él se le ha unido un hermafrodita de melena leonina y cola anudada. Un animal fabuloso con cuerpo de león y cabeza de pájaro se muerde la cola anudada. Del benévolo lametazo del león a Daniel se pasa al mordisco del ser fabuloso. La estructura del capitel está completamente revestida de la violencia de la narración, menos las dos volutas de las esquinas, unidas con una perdida e inútil «línea de ábaco». Este único capitel con tema bíblico no ha recibido, como parece, una posición iconológicamente significativa; es más, su situación en el lado occidental de la iglesia resulta marginal: cuando el fiel entra en la iglesia no ve a Daniel, sino que tiene que darse la vuelta para descubrirlo. Se dará cuenta luego de que el capitel enfrente del de Daniel, en el lado norte, está decorado con leones, y leones que además están atacando. La agresividad de estos leones es enseguida evidente, pues debajo de los mismos yacen figuras desnudas con las piernas cubiertas, muecas en los rostros y un mechón tieso de cabellos que los leones han empezado a devorar. La segunda pareja de capiteles en el lado occidental muestra, por tanto, un programa que tiene por objeto la victoria sobre el mal gracias a la oración y a la debilidad frente al mal. Aun en el caso de que un hombre del clero o un monje pudiera haber elegido la escena de Daniel, difícilmente podríamos considerar un mensaje eclesiástico ortodoxo el capitel con los leones en el acto de devorar. La idea de la yuxtaposición de los dos capiteles fue probablemente elegida por el artista y, sin embargo, fue aprobada y tolerada por los monjes de San Antimo. Como esta abadía benedictina con la sepultura de un santo era accesible en ocasiones también a los laicos, podría considerarse la posibilidad de que el capitel de Daniel y el de los leones atacando indicasen la parte reservada a los laicos, en el lado occidental de la iglesia, y que, por tanto, su decoración estuviese

destinada a los laicos. En la iglesia de la abadía benedictina de Anzy-le-Duc encontramos una figura parecida. El único capitel con tema bíblico evidente se encuentra en el lado norte de la nave, en una semicolumna del tercer pilar desde el lado occidental. Muestra a Sansón, que, arrodillado acrobáticamente sobre el león, le desencaja las mandíbulas. Puede que con este capitel se delimitara el área reservada a los laicos. Como en San Antimo, los capiteles del presbiterio sirven de soporte para temas no bíblicos (atlantes, águilas, monos, gatos).

En el deambulatorio de la cabecera de San Antimo domina el capitel con decoración vegetal: éste, junto con las columnas, tal vez podría evocar la Antigüedad paleocristiana. En la zona del presbiterio, los capiteles están decorados con cabezas de animales, en particular cabezas de bovinos, y con águilas, y en el lado norte de la nave se encuentra un centauro con una mueca diabólica, flanqueado por un león y un monstruo. En el cuerpo longitudinal dominan nuevamente en las columnas los capiteles con decoración vegetal. No es fruto de la casualidad que el centauro con mueca diabólica se encuentre en el lado norte, identificado con el lado amenazado por el mal. En Anzy-le-Duc hay en el lado norte un capitel con hombres que luchan y otro con un duelo entre un ángel y un diablo. Desde luego, no se puede afirmar que el tema del conflicto entre el bien y el mal representado en la pareja de capiteles figurados en el lado occidental de San Antimo fuese algo extraño para la mentalidad monástica. A partir de la Alta Edad Media, el bien y el mal, la buena y la mala suerte, Dios y Satanás, se consideran fuerzas opuestas. Precisamente las metáforas animalescas se repiten en la hagiografía monástica altomedieval[77], y las lápidas con relieves de época longobarda ya estaban revestidas de representaciones de animales y de animales fantásticos con significado positivo y negativo. Pensemos, por ejemplo, en el Baptisterio de Calixto en Cividale. Podemos suponer que los ciclos de capiteles análogos a los de San Antimo y Anzy-le-Duc llevaron a la agresiva reacción de Bernardo de Claraval, pues, como representante de la Iglesia, debió de sentirse marginado. En efecto, el programa, la disposición, el acento, la iconografía y los motivos de los capiteles de estas dos iglesias son excéntricos y difícilmente corresponden a una concepción eclesiástica ortodoxa, como la propone el *Pictor in carmine*. ¿Podemos, así pues, definir esta concepción como religioso-popular o casi anticlerical?

La retórica expuesta en San Antimo y Anzy-le-Duc nos dice que animales y criaturas fantásticas, extraños a las vidas de santos, a los bestiarios o a otros textos religiosos, son el producto de la fantasía artística; en cuanto soluciones *ad hoc,* no se pueden ordenar desde el punto de vista morfológico y de las fuentes escritas. En el capitel de enfrente al de la escena de Daniel, en el lado norte de la nave de San Antimo, está representado el orden de los papeles: el animal que combate simboliza al vencedor, y la criatura fantástica al vencido. En el capitel con el centauro, el orden de los papeles está invertido, ya que el mismo centauro demoníaco está a su vez amenazado por animales. Me niego a reconocer en estas imágenes un sentido anticlerical o un tono religioso-popular. La temática del mal se deja a la fantasía del artista y, por ello, a esta fantasía, es decir, a sus creaciones, la autoridad constructora le concede cualquier tipo de efecto.

---

[77] G. Penco, «Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica», *Studia Monastica* VI (1964), pp. 7-38.

San Antimo y Anzy-le-Duc no son los únicos casos. El descubrimiento del capitel como soporte figurativo con temas mixtos, religiosos, morales y ornamentales fue un objeto artístico sin precedentes, que surtió efecto desde el siglo XI hasta el XIII. La gran variedad de medios escultóricos y de contenidos que a lo largo del tiempo fueron explorados llevaron a un enorme enriquecimiento que sólo ha sido estudiado hasta ahora analizando caso por caso[78].

Cómo se realizaron al final estos programas, sigue siendo un enigma. Puesto que los capiteles no estaban provistos de programas que reuniesen temas exclusivamente bíblico-tipológicos, se distinguen categóricamente de los frescos, de los mosaicos y de las vidrieras. La componente fantástica de los artistas en los ciclos de capiteles tiene que ser mucho más valorizada en comparación con las demás técnicas. En las iglesias los ciclos de frescos, mosaicos y vidrieras se mueven dentro de las tradicionales coordinadas de la Biblia, de las leyendas de santos y de la literatura teológica. La crítica de Bernardo de Claraval y del autor del *Pictor in Carmine* hacia los temas fantásticos está dirigida principalmente contra la escultura y en especial contra la escultura de los capiteles, aunque ninguno de los dos autores lo declare. La técnica piloto de la pintura al norte de los Alpes, la vidriera[79], desarrolló, sin duda, nuevas formas de narración y de argumentación teológica, pero acoge muy raras veces los temas fantásticos que los escultores habían conquistado a partir del siglo XI. Los temas fantásticos de los capiteles románicos en Francia pudieron mantenerse poco más de un siglo, para ser luego sustituidos por los tradicionales capiteles vegetales. Analizada de esta forma, la escultura románica con temas fantásticos fue un experimento con el que los escultores de los siglos XI y XII se ganaron un «espacio libre» en los edificios religiosos y dentro de la doctrina eclesiástica. Capiteles, portadas, canecillos y la misericordia de los sitiales de las sillerías constituyeron este espacio libre.

Como conclusión, debemos ocuparnos de un problema particular del contenido y del mensaje de los capiteles románicos: el combate entre ángeles y demonios, el combate entre el bien y el mal. Ya he indicado que los programas de los capiteles están tratados de modo diverso en los ciclos pictóricos, en los mosaicos y vidrieras. Cuando, a finales del siglo XI, la iglesia abacial de Saint-Savin-sur-Gartempe recibió su bóveda de cañón, ésta fue decorada al fresco con un ciclo del Antiguo Testamento en su conjunto y ordenado cronológicamente. Este programa decorativo, que va de la creación del mundo a Moisés recibiendo las Tablas de la ley, se sitúa en la tradición paleocristiana de los grandes ciclos de frescos y mosaicos de las naves. Un reflejo de esta tradición se encuentra en el siglo XII en la Capilla Palatina de Palermo, con un programa del tipo del de Saint-Savin. En los ciclos figurativos de los capiteles, sin embargo, no se han representado jamás en orden cronológico grandes secuencias de imágenes sacadas del Antiguo Testamento. El capitel fue elevado, sin duda, a partir del siglo XI, a la categoría de nuevo soporte decorativo, pero no sustituyó la decoración parietal en su conjunto; en mi opinión, el modo y la forma de la comunicación religiosa en los capiteles es fundamentalmente distinto al de los ciclos de frescos y mosaicos.

---

[78] *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, XXXI (7-13 de abril de 1983), 1-2, Spoleto, 1985.

[79] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Turín, 1994.

En el piso inferior del pórtico de Saint Benoît-sur-Loire, el escultor y *concepteur* Umberto compuso un programa en el que el Apocalipsis asume un papel central. Las escenas escatológicas están acompañadas por escenas de la vida de Cristo y de la vida de san Martín. A éstas se le añaden también capiteles con leones que se apoyan en cabezas humanas o que flanquean unas figuras. También se encuentran bustos humanos en un capitel en el nivel por encima de la segunda corona de hojas. La disposición de las escenas temáticamente homogéneas no sigue un orden ni cronológico ni lógico respecto al juicio del espectador. Sólo se colocan en el lado oeste del pórtico las escenas apocalípticas. Desde la infancia de Cristo hasta su regreso, la historia de la salvación está narrada a través de pocas escenas. La presencia de san Martín en el pórtico tal vez indica la zona reservada a los mendicantes. Resulta sorprendente que san Benito no esté representado. La elección de las escenas no tiene precedentes y tampoco ha tenido una continuación. La innovación resulta evidente precisamente porque no hay tradición. Umberto debió de ser un laico, pues de lo contrario habría indicado en la inscripción su rango eclesiástico. El único elemento de este programa que se encontrará después es la yuxtaposición de figuras bíblicas, zoomórficas y antropomórficas. Esta amalgama difícilmente puede haber sido sugerida sólo por los monjes de Saint Benoît, ya que éstos le habrían dado más valor a las representaciones bíblicas. Los capiteles zoomórficos y antropomórficos no correspondían precisamente a la fantasía de los monjes. Los antitéticos leones que acosan y amenazan a los hombres fueron seguramente creados por los artistas como una variación del tema de Daniel. La lucha entre un querubín de seis alas y un demonio por un alma, representada como una pequeña muñeca desnuda, podría decirse que es la presentación del tema del programa. Y este programa es el que se desarrolló en Francia a partir del siglo XI de manera más original y drástica.

Mâle opinaba que los animales heráldicos en los capiteles no tenían ningún significado y que debían ser vistos sólo desde el punto de vista decorativo. Así que Mâle redujo a mera decoración a los animales y criaturas fabulosas que no derivasen de modelos o pudiesen ser explicados con los textos[80]. No obstante, la relación texto-imagen no contribuye de forma definitiva a la comprensión de las representaciones de animales y demonios en los capiteles; la tradición de los textos a partir del siglo IV ofrece un repertorio infinito de imágenes que, sin embargo, la escultura utiliza y transforma sólo a partir del siglo XI. En Vézelay el programa iconográfico de los capiteles de las naves está dedicado al Antiguo Testamento, al Nuevo Testamento y a varias leyendas de santos. No se busca una cronología narrativa o un orden sistemático de los temas, pero resulta sorprendente que las escenas con personajes demoníacos sean casi las preferidas, incluso cuando el texto base no incluía demonios.

Por ejemplo, un gran diablo grotesco con cabellos de fuego tiesos cabalga el becerro de oro (fig. 30). Relacionados con san Antonio hay algunos demonios. El claristorio se considera de esta forma la esfera celeste y los capiteles –gracias a su posición inferior y marginal– el «terrible mar» descrito por Ricardo de San Víctor, interpretando el Génesis (I, 9) de la manera siguiente: «Firmamentum inter aquas superiores

[80] É. Mâle, *op. cit.*

Figura 30. Capitel con el becerro de oro, primera mitad del siglo XII. Sainte-Madeleine, Vézelay.

et aquas inferiores, discretio est inter vitia e virtutes. Aque namque inferiores designant vitia, aque superiores virtutes [...]»[81]. San Antonio, que mira estoicamente hacia delante, soporta las burlas de dos diablos con cabellos de fuego que se ríen descaradamente. En algunos capiteles están representados crueles duelos y muertes. Hasta quien acepta el que todo el ciclo de capiteles de Vézelay hubiera sido ideado por el clero, no puede considerar la violencia de los demonios y de las escenas de batalla como mensajes eclesiásticos. Este aspecto cruento es completamente nuevo y sólo puede ser interpretado como una invención artística; invención que, sin embargo, obtuvo el permiso de la autoridad de la Iglesia, pues correspondía a la representación eclesiástica, según la cual los adversarios de Dios también tienen derecho a existir, fuera, en algún sitio (Ap 22, 15). Este «fuera» no está precisado, pero lo podríamos imaginar como un sitio parcialmente abstracto (fuera del campo figurativo central) o concreto (delante de las murallas de la ciudad, fuera de la tierra rodeada por las aguas, en el aire). Los capiteles guardan una relación con las paredes del claristorio, decorado tradicionalmente con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, pero desde fuera, en una zona marginal[82]; así que probablemente no se trata de un hecho casual el que los capiteles fueran utilizados como soporte de escenas y seres demoníacos y fantásticos. El capitel tiene que presentar algo ultraterreno, como también lo hacían los canecillos. Los capiteles y los canecillos representan esta zona intermedia entre el hombre y Dios. Pero tampoco se puede afirmar con rotundidad esta tesis, puesto que en

[81] H. Claussen y N. Staubach, *op. cit.* («El firmamento entre las aguas superiores y las aguas inferiores es la separación entre los vicios y las virtudes. En efecto, las aguas inferiores simbolizan los vicios, las aguas superiores las virtudes [...]»).

[82] H. Schade, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Ratisbona, 1962.

los capiteles también había escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y de leyen das de santos. En cualquier caso, en los capiteles y en las portadas los escultores se per mitieron una libertad artística que ningún pintor o artista del mosaico que tuviera que decorar las paredes de un claristorio habrían osado tomarse. Esta libertad afecta ba al mundo demoníaco, fantástico y metafísico, cuya visualización se relacionaba con un objetivo concreto, que la Iglesia, evidentemente, aprobó: los demonios tenían que asustar, como dice claramente la inscripción del tímpano de Autun: «terreat hic terror quos terrens alligat error nam fore sic vero notat hic horror specierum»[83]. Esta ins cripción debe ser entendida como una oficial confirmación eclesiástica del horror del Juicio final, visto al principio como un capricho de la fantasía artística. En Autun y en Conques, la Iglesia estaba detrás de la violencia artística de las representaciones es cultóricas[84]. Sin embargo, hay que hacer una diferenciación. Las penas del infierno que se infligen en el Juicio final tienen un carácter oficial. Por eso está justificado que la inscripción del tímpano del Juicio final diga: «terreat hic terror».

Este *terror* fue decretado, si no por Dios mismo, por la Iglesia. ¿Pero qué pueden hacerle a san Antonio los grotescos diablos de Vézelay? ¡Pues nada, aparte de tirarle del vestido y de la barba! El hecho de que la fuerza efectiva del diablo en el Juicio fi nal fuese distinta de la visión nocturna de un santo no fue, evidentemente, un tem para los escultores. El diablo está presente como el gran *horror specierum* indiferente mente, como símbolo del mal y de la voluntad del mal. Por primera vez la escultura de los capiteles románicos tenía como tema el mal como voluntad, que de esta forma provoca maravilla y turbación, miedo y desconcierto. Puede asombrar, consternar, tur bar, inquietar, sorprender, pues el mundo del mal resulta misterioso, curioso, mons truoso, a veces cómico, extraño, sobrenatural, incomprensible, inesperado e inmenso. ¿Qué otra forma artística medieval quiso provocar asombro? El espectador cierra los ojos y se queda estupefacto. Con este arte se ofrece algo indecible. La emoción inte resa más que el discernimiento. La escultura de los capiteles románicos sacude al es pectador, ya se trate de una visión de Dios o de una escena infernal. Nunca antes de ese momento los artistas cristianos habían querido causar efectos de este tipo.

Hasta ahora, quien contempla las portadas, los capiteles y los canceles románicos se queda más o menos desconcertado ante la multiplicidad de escenas y figuras no bí blicas ni teológicas: con ellas, por primera vez en la historia del arte cristiano, la origi nalidad creativa de los artistas tuvo que integrarse en el contexto eclesiástico.

El florecimiento de la escultura románica en las portadas, en las fachadas de las iglesias, en los capiteles y en los objetos litúrgicos no es, desde luego, un fenómeno lógico o extraño; se trata de un proceso artístico *sui generis*. La Iglesia y sus represen tantes no decidieron un día animar a los escultores a que decoraran con escenas las portadas de las iglesias y los capiteles. Esta idea correspondía a la fantasía artística, no

---

[83] «El terror asusta a quienes toleran los errores terrenales, pues el horror de lo representado significa que se convertirá en algo real [así será completo].»

[84] W. Sauerländer, «Nisi transmutetis mores. Riflessioni sull'ambiguità dell'iconografia romanica», en AAVV, *Wiligelmo e Lanfranco nell'europa romanica*, Actas del Congreso (Módena, 24-27 de octubre de 1985), Módena 1989, pp. 151-154.

estaba reglamentada por disposiciones conciliares o por cualquier otro tipo de texto. La idea de añadir relieves a las fachadas de un edificio de culto y, con ello, la de publicar casi los misterios del culto cristiano, no tenía ningún precedente en el arte europeo mediterráneo. Asimismo, la idea de transformar los capiteles en soporte figurativo y de exponer en ellos, bien a la vista, una amalgama de motivos bíblicos, legendarios y fantásticos, fue una innovación. Por último, también fue completamente nueva la idea de informar de manera cruenta y a veces caricaturesca sobre la visión de Dios y sobre la del demonio, es decir, lo inexplicable. De estas tres innovaciones sólo se conservó más allá de los siglos XII-XIII la primera.

A principios del siglo XV, Jacopo della Quercia esculpirá la portada principal de San Petronio en Bolonia con un ciclo del Génesis. Ya desde los años 1140-1150, la Île-de-France propagó el capitel con decoración vegetal, que se irá imponiendo progresivamente en el interior de la arquitectura gótica. Las visiones demoníacas y los temas fantásticos en los capiteles habían cultivado excesivamente la sensación de debilidad frente al mal. En las fachadas de las catedrales del siglo XIII este *déficit* de la escultura románica, que en vez de tranquilizar a los fieles los turbaba, fue reparado gracias a los programas puramente bíblico-didácticos.

Los tiempos

2

La Edad Media occidental

Gian Maria Varanini

Entre periodización y convención

En los últimos años –como se recordará al comienzo del próximo estudio de este volumen– se ha podido dar una razonable, aunque discutible, interpretación de conjunto del milenio bizantino, que lo definía como «una civilización inmóvil [...] marcada por una especie de no tiempo»[1], es decir, por la continuidad de las estructuras sociales y del orden institucional que caracterizaban a Roma, y por la voluntaria evocación de esa herencia y su conservación. Algunos estereotipos interpretativos, algunas «interpretaciones unitarias "occidentalistas"», ligadas a antiguas valoraciones de ajenidad de ese ámbito de la civilización, están empezando a ser superadas desde no hace mucho tiempo en la historiografía y en el «sentido común» historiográfico[2]. Sin embargo, se da por sentado que para la *pars Occidentis* no se puede proponer en ningún caso una «lectura» unitaria, y, desde luego, no desde la actualidad.

Para el pensamiento de los humanistas italianos de los siglos XIV y XV, la percepción de una edad caracterizada (en sentido negativo) por la transformación, por la ruptura y por la decadencia respecto a la Antigüedad clásica –a la cual ellos se remiten conscientemente en sus manifestaciones literarias y artístico / figurativas– se encontraba en la base de la idea de *media aetas* o *media tempestas* (idea que prescinde de la relación con el Oriente bizantino). En el universo de valores de esos intelectuales, dicha percepción convivía, es verdad, con el reconocimiento del hecho de que las ins-

---

[1] Cfr., en este volumen, pp. 89 ss., en referencia a una discusión entre G. Weiss y A. P. Kazhdan. Sobre la lenta penetración de la problemática relativa al Imperio de Oriente en el medievalismo occidental, cfr., en referencia a Italia, O. Capitani, «Il rapporto Occidente Oriente nella storiografia medievistica italiana dalla fine del II conflitto mondiale al 1990», en G. Arnaldi y G. Cavallo (eds.), *Europa medievale e mondo bizantino. Contatti effettivi e possibilità di studi comparati*, Roma, 1997, pp. 269-277.

[2] Cfr., por lo que se refiere principalmente a Italia, las consideraciones de S. Cosentino, «La percezione della storia bizantina nella medievistica italiana tra Ottocento e secondo dopoguerra: alcune testimonianze», *Studi medievali*, serie III, XXXIX (1998), p. 909 para la cita.

tituciones eclesiásticas y políticas –la Iglesia, la ciudad– de su tiempo eran, al contrario que los productos de la literatura y del arte, el resultado de un proceso que hundía sus raíces en el mismo periodo posclásico, que estaba marcado por la decadencia cultural que duró hasta las generaciones más próximas[3]. Ello no atenuaba, sin embargo, el juicio unitario y de conjunto negativo sobre la época que se encontraba en medio.

En la cultura occidental daba comienzo entonces el largo y contrastado proceso de articulación y de definición del concepto de Edad Media (de la Edad Media «occidental»), como un periodo determinado cronológicamente y como una categoría historiográfica: un proceso que acompaña a toda la historia de la cultura europea a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea, y en el que intervienen los más diferentes estímulos: la polémica religiosa contra la Iglesia católica, el nacimiento de las «culturas» nacionales y la búsqueda de los orígenes de los Estados y de sus identidades, y el planteamiento ilustrado. Y aquí habría que recordar que, hasta el siglo XIX, esta reflexión estuvo caracterizada en muchos contextos por una general valoración negativa de la *media aetas*.

Estas reflexiones comportaron inevitablemente también la búsqueda de referencias cronológicas concretas, que se consideraban portadoras de un valor emblemático, y que situaron en el tiempo todo este periodo histórico. Ninguna operación de periodización, evidentemente, puede reducirse a un proceso aséptico, puramente formal y objetivo: por el contrario, puesto que nace de la experiencia historiográfica, la elección de unos límites cronológicos es la consecuencia de una valoración. Son consideraciones absolutamente obvias, pero no por ello dejan de ser reales: analizar brevemente las motivaciones que se esconden debajo de la elección de una u otra fecha, de uno u otro episodio, significa tener presente de forma muy sintética los criterios de valoración, los estereotipos y los puntos de vista a partir de los cuales se ha intentado dar una definición de conjunto de la Edad Media occidental.

La aristocracia política y cultural de la *pars Occidentis* era muy consciente, durante el siglo V, de que estaba viviendo en una época de profundas transformaciones, pero también encarnaba al mismo tiempo la herencia aún enorme y viva de la tradición romana. Desde la perspectiva de las fuentes historiográficas y literarias –las únicas capaces, en la crisis del Estado, de una mirada «amplia» y comprensiva, si bien llena de estereotipos–, no siempre se encuentra claramente la percepción de la creciente crisis de las estructuras políticas y de la mutabilidad, de las contradicciones y de la fluidez de los órganos de poder que iban apareciendo poco a poco. Los episodios sueltos, que en la reflexión historiográfica de los siglos siguientes han asumido la función de división cronológica, no tienen, por tanto, necesariamente una importancia particular para los testigos contemporáneos. Por ejemplo, en el juicio de estos últimos puede tener una mayor relevancia un hecho, por lo demás sumamente significativo en la historia de la religión, como el Concilio de Calcedonia de 451, que no los dos episodios en torno a los que se han establecido las periodizaciones más difundidas. Se trata, en primer lugar, del célebre saqueo de Roma, llevado a cabo en 410 por los ostrogodos de Alarico: la re-

[3] N. Rubinstein, «Il Medio Evo nella storiografia italiana del Rinascimento (Firenze-Milano-Venezia)» [1972], en V. Branca (ed.), *Concetto, storia, mito e immagini del medioevo*, Florencia, 1973, pp. 429-448.

ferencia cronológica ya aceptada, en otros casos, por los historiadores italianos del Renacimiento (Biondo Flavio, Maquiavelo), sin negarse a considerar otros escenarios historiográficos más amplios, que tenían en cuenta la *translatio imperii* de Roma a Constantinopla. La otra, aún más conocida (sobre todo en la tradición cultural italiana), línea de demarcación cronológica fue localizada en 476, el año de la deposición del emperador Rómulo Augústulo, por orden del jefe de los bárbaros Odoacro. Se da por descontado su valor exclusivo para la *pars occidentis* del Imperio, pero a este episodio no se le puede considerar irrelevante en el aspecto estrictamente político. Es significativo, sin embargo, que esta importancia se percibiera y se subrayara solamente algunas décadas después en unos círculos historiográficos muy definidos, próximos a la aristocracia romana, en tiempos de la reunificación justiniana, mientras que en la historiografía renacentista y moderna, que también conoció esas fuentes cronísticas, esos hechos estaban siempre presentes, pero desempeñando un papel marginal. Además, también en el terreno *evénémentiel*, otros episodios, como la muerte de Valentiniano III en 455 (que llevó a consecuencias notables en el aspecto dinástico), habían tenido un relieve mayor en las fuentes contemporáneas o inmediatamente posteriores. Y si las demás fechas-símbolo habían sido tenidas muy en cuenta desde el siglo XV (o desde la primera Edad Moderna), la enfatización de la importancia de 476 pertenece sustancialmente a los siglos XIX y XX. Se podría decir que ésta conduce a dos parámetros fundamentales de la cultura histórica europea de la época: la centralidad de la dimensión *stricto sensu* política (es el imperio, el «Estado» que termina; y es el imperio de Roma, como escribe Gregorovius en su famosa historia de la ciudad), y las posibilidades que el fin del Imperio ofrecía a la confirmación del germanismo como energía vital de Europa[4].

La referencia al año 476 (y por tanto –como quiera que se valore la importancia del episodio– a la historia política), que en la práctica corriente sigue siendo la más difundida, nos parece hoy mucho más susceptible de una fortuna duradera, por lo que tiene de convencionalismo de manual. Pero si aquí hemos recordado algunos fragmentos de la discusión que se ha llevado a cabo sobre esa conyuntura, es precisamente porque dicha referencia (y ello vale también para cualquier otra demarcación cronológica) resulta definitivamente superada para la conciencia historiográfica y además carece de un sentido real y profundo[5]. De hecho, lo que resulta verdaderamente significativo es la adquisición difundida e irreversible, en la reflexión contemporánea, de la relativización de las particiones abstractas del tiempo histórico.

Se podrían hacer otras consideraciones análogas para las demarcaciones cronológicas que encarnan, en una tradición muy consolidada, el «fin» de la Edad Media y la

---

[4] L. Cracco Ruggini, «La fine dell'impero e le trasmigrazioni dei popoli», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, II: *Il Medioevo*, tomo II: *Popoli e strutture politiche*, Turín, 1986, pp. 3-7 («Il 476, data emblematica di tardivo successo»); A. Momigliano, «La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C.», en *id.*, *Sesto contributo alla storia degli studi classici*, Roma, ²1980, pp. 159-179; M. A. Wes, *Das Ende des Kaisertums im Westen des Römisches Reiches*, Gravenhage, 1967.

[5] Cfr., a modo de ejemplo, la formulación de E. Devisse: «Cette expression [le moyen âge] ne correspond à rien de très sérieusement discernable, aujourd'hui, pour un historien», E. Devisse, «Que faire du Moyen Âge?», *Médiévales. Langue, textes, histoire* 7 (1984), pp. 78-86, tomado de O. Capitani, «I secoli centrali del Medio Evo: un periodo storiografico?», en P. Delogu (ed.), *Periodi e contenuti del Medio Evo*, Roma, 1988, p. 90.

transición a lo «moderno» (sobre las que me limitaré a trazar unas rapidísimas pinceladas, para volver a algunos aspectos de las mismas como conclusión). Como es bien sabido, además de 1492, las referencias cronológicas normalmente más usadas son el comienzo de la reforma protestante (1517) o la caída de Constantinopla bajo el poder de Mahoma II (1453): hechos estos últimos emblemáticos de espectaculares transformaciones del tradicional orden de la Europa cristiana, y, en el caso del descubrimiento del continente americano, llenos de consecuencias económicas y culturales en ese momento imprevisibles. Pero lo poco que se ha dicho hasta aquí sirve para confirmar que una interpretación unívoca y un juicio general sobre el milenio de la Edad Media occidental, como todavía proponía cierta historiografía decimonónica y de principios del siglo XX[6], se hallan hoy muy lejos de la sensibilidad historiográfica.

Lo primero que hay que ver es cómo ha evolucionado esta sensibilidad de la reflexión reciente y actual, y las claves interpretativas de las que debemos valernos para entender esta evolución son, en mi opinión, dos. Por un lado, una perspectiva *Geistesgeschichtlich*, de historia del «espíritu», que hoy parece ampliamente superada: «El enfoque actual de los estudios», se ha dicho, «sitúa en primer plano los cambios de estructura, en vez de los de civilización»; ya no poseen ningún título preferente «los límites sugeridos por los fenómenos ético-políticos»[7]. La referencia a las estructuras (entendidas en sentido global: economía, instituciones...) no puede, por tanto, ser ignorada. Por otro lado, pero en estrecha relación con esta puesta en discusión de los esquemas mentales antiguos y arraigados, se ha abierto paso una mayor conciencia tanto de la parcialidad de la visual como de la manipulabilidad ideológica a la que está sometida cualquier definición global de Edad Media «que tienda a convertir en absoluto uno de sus componentes», ya se trate de la *Christianitas* medieval (historia religiosa y eclesiástica), del modo feudal de producción (historia económica y social) o de la aristocracia y de las autonomías (historia político-institucional). La adopción de nuevas metodologías de investigación, tomadas con frecuencia en préstamo –a partir de finales del siglo XIX– de las ciencias sociales, ha enriquecido, de hecho, con significativas potencialidades la reconstrucción histórica, complicando de esta forma el cuadro: en efecto, una realidad histórica puede ser observada desde ángulos tan diferentes como para provocar diferencias cronológicas considerables (y variantes geográficas no menos significativas, que se intersecan con la cronología). Así pues, se ha reducido, por no decir que ha desaparecido, el interés por una periodización de carácter general y omnicomprensivo, y dentro de los distintos sectores de la investigación –religioso, político-institucional, económico-social– se mantiene, sin embargo, la exigencia de identificar criterios de ordenación, de categorización y clasificación y de cronología, que siguen su propia dinámica. En estos sectores específicos –como se ha

---

[6] Para la historiografía italiana, son referencia obligada Giorgio Falco y Raffaello Morghen, quienes «a mediados de siglo [...] exploraban el sentido del milenio medieval y se esforzaban por darle una definición compacta; pero hoy ya no es así» (G. Sergi, *L'idea di medioevo*, Roma, 1998, p. 23).

[7] P. Delogu, «La fine del mondo antico e l'inizio del medioevo: nuovi dati per un vecchio problema», en R. Francovich y G. Noyé (eds.), *La storia dell'alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Congreso internacional (Siena, 2-6 de diciembre de 1992), Florencia, 1994, p. 7.

apuntado acertadamente–, aunque se esté afrontando un campo determinado, es necesario «evitar el aislamiento, descubriendo sus nexos con una realidad mucho más completa, de la que expresa un particular significado, no un mítico significado global y fundamental»[8].

En este sentido, la arbitrariedad de las opciones de periodización realizadas dentro de cada historia especial –opciones que no pueden ni deben ser unitarias– está mitigada y legitimada por el reconocimiento de la complejidad y de la relatividad del modelo que se está construyendo, menos ambicioso y omnicomprensivo de cuanto lo había sido hasta hace unas décadas. Sin embargo, desde estas opciones de periodización creadas dentro de los distintos campos de especialización, se siguen volviendo a proponer constantemente ordenaciones y conceptualizaciones de carácter general, en un discurso que está siempre abierto, siempre *in fieri*. Los ejemplos, por fuerza esquemáticos, de las páginas siguientes, deberán leerse desde esta perspectiva.

Lo tardoantiguo

La importancia, ahora ya codificada, del concepto de tardoantigüedad –para cuya definición confluyen (más que convergir) propuestas, acentuaciones, opciones de periodización asumidas, como se apuntaba más arriba, a partir de muchos enfoques «especializados»– merece una particular atención. En sí, el reconocimiento de una peculiar fisonomía a una fase cronológica que se remonta al siglo III no puede, desde luego, considerarse una novedad, puesto que ya Sigonio, en el siglo XVI, había considerado unitariamente, moviéndose en un plano meramente institucional, la historia del Imperio de Diocleciano a Justiniano. El debate sobre la época constantiniana se ha mantenido siempre vivo en la cultura occidental (sólo tenemos que pensar en Jacob Burckhardt[9]) y los propios intelectuales de los siglos VI y VII eran conscientes del corte producido, en la historia del Imperio, desde los siglos III y IV[10].

Pero para aclarar el itinerario a través del que se llega a las orientaciones que prevalecen en la historiografía contemporánea es importante recordar que, a la exorcización del concepto de decadencia, de gibboniana memoria, y al cambio de rumbo de una visión negativa a una positiva, es decir, de la involución a la transformación / complejidad[11], las exigencias de las distintas sensibilidades llevan cooperando ya desde hace

---

[8] G. Tabacco, «Il cosmo del medioevo come processo aperto di strutture instabili» (1980), en *id.*, *Sperimentazioni del potere nell'alto medioevo*, Turín, 1993, pp. 3-41. Algunas importantes reflexiones sobre el tema de la relación entre los distintos «tiempos» de los procesos históricos se encuentran en K. Pomian, *L'ordre du temps*, París, 1984 [ed. it.: *L'ordine del tempo*, trad. de P. Arlorio *et al.*, Turín, ²1992, pp. 182 ss. y 328 ss.] [ed. cast.: *El orden del tiempo*, Madrid, Júcar, 1990].

[9] S. Mazzarino, «Burckhardt politologo "L'età di Costantino" e la moderna ideazione storiografica» [1970], en *id.*, *Antico, tardoantico ed era costantiniana*, I, Bari, 1974, pp. 32-50.

[10] J. Moorhead, «The West and the Roman Past from Theoderic to Charlemagne», en B. Croke y A. Emmet (eds.), *History and Historians in Late Antiquity*, Sidney, 1983, pp. 155-169.

[11] H. I. Marrou, *Décadence romaine ou Antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*, París, 1975 [ed. cast.: *¿Decadencia romana o antigüedad tardía?: siglos III-VI*, Madrid, Rialp, 1980].

tiempo: a partir del cambio de siglo entre el XIX y el XX. A este periodo corresponde, en efecto, la revalorización, por parte de Alois Riegl y de la escuela de Viena, de las artes figurativas y decorativas tardoantiguas[12]: una revalorización que desplaza hacia delante el corte cronológico, básicamente hasta la edad carolingia[13]. Si dicho análisis se movió en un plano de autosuficiente formalismo, y no tuvo ecos inmediatos fuera del específico marco disciplinar (y por añadidura limitado, por lo menos durante algún tiempo, al área cultural de lengua alemana), más influyente y rica en implicaciones fue la reflexión sobre la época tardoantigua que surgió, a finales del siglo XIX, de las exigencias de las ciencias humanas –demografía, antropología étnicamente veteada, geografía antrópica y climatología, estadística, lingüística histórica[14]–, para desarrollarse ampliamente a lo largo del siglo XX en el plano económico y social. El mínimo común denominador, la base imprescindible de esta reflexión, fueron ya entonces los avances de las especialidades historiográficas –ya se tratara de datos numismáticos o del estudio de los ajuares funerarios aparecidos en las excavaciones posclásicas, o de estudios de codicología y papirología–, que aportaron significativos conocimientos, críticamente fundados, revisados y reinterpretados precisamente gracias a la contribución de las ciencias humanas.

De ello nació –no carente de abstracciones y de axiomas y a veces de algún mecanicismo en la transposición en el plano de las valoraciones generales de este o ese otro dato, de este o ese hallazgo monetario o material– la gran discusión sobre la economía tardoantigua del Mediterráneo y de Europa, cuyas implicaciones fueron más allá de las preguntas originarias (¿hubo una crisis de la economía monetaria y de intercambio?), para transformarse en un debate sobre la continuidad y sobre lo «tardoantiguo». Las opiniones de quienes sostienen que ya en el siglo III se había producido una gran depresión económica (Hartmann, Weber, Lot) con una marcada involución hacia la economía natural fueron desmentidas por quienes (como Mickwitz) pusieron en evidencia la vitalidad de la economía monetaria del siglo IV; y estas posturas fueron retomadas por Alfons Dopsch y Henri Pirenne, basándose en comunes fundamentos y orientaciones, a despecho de la diversidad de valoración[15]. Como es bien sabido, la *deadline* fue situada por el historiador belga en el momento de la (y como consecuencia) rápida expansión árabe a finales del siglo VII (y sus consecuencias habrían sido la crisis urbana y la continentalización del baricentro político en el mundo occidental),

---

[12] Este episodio famoso es también el punto de arranque para el balance reciente de A. Giardina, «Esplosione di tardo antico», *Studi Storici* 40 (1999), pp. 157-180.

[13] A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, 1901 [ed. cast.: *El arte industrial tardorromano*, Madrid, A. Machado Libros, 1992].

[14] Para una referencia a esta coyuntura cultural y al *background* positivista-científico de finales del siglo XIX, cfr., en el marco de la reflexión sobre la periodización, las observaciones de L. Cracco Ruggini, «Tardo antico e alto Medio Evo: continuità e cesure», en P. Delogu (ed.), *Periodi e contenuti del Medio Evo*, Roma, 1988, pp. 25-26 (en concreto, la referencia es a Seeck).

[15] Sobre Pirenne cfr. C. Violante, *Uno storico europeo tra guerra e dopoguerra, Henri Pirenne (1914-1923). Per una rilettura della «Histoire de l'Europe»*, Bolonia, 1997. Cfr. también A. Dopsch, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*, Viena, 1918-1920, 2 vols.

en tanto que para Dopsch y su escuela –favorables a subrayar la continuidad de la transformación socioeconómica, basándose en una conspicua documentación– había que defender como punto de llegada la época de Carlomagno. En cualquier caso, salía reforzada la consideración de un largo arco cronológico, plurisecular, que fuera valorado «iuxta propria principia».

Se sabe que la periodización propuesta por Pirenne fue objeto de inmediatas críticas, a partir de Max Weber (por no nombrar a otros no menos autorizados historiadores de la economía y de la política). La discusión planteada en los años veinte se mantuvo durante mucho tiempo en el ámbito circunscrito de una historiografía económica centrada preferentemente en las fuentes históricas y en la dimensión de los tráficos a larga distancia. En los años cincuenta y sesenta, sin embargo, por un lado la recepción de este debate de temas relacionados con la antropología y sus reflejos en los comportamientos económicos[16], y, por otro, las reflexiones de historiadores de la economía y de la moneda como Philip Grierson, llevaron a una profunda renovación de la discusión sobre la transición tardoantiguo / Alta Edad Media en Occidente. Recuperaron un puesto significativo en el debate el papel del Imperio occidental como protagonista de la economía monetaria y la siguiente sustancial incapacidad de los Estados romano-bárbaros para mantener en vida un tributo territorial de tipo catastral, uniformemente extendido en el territorio: «La discontinuidad fiscal es una de las piedras de comparación principales para el cambio económico», ya que es la existencia de un poder público la que hace circular la moneda y mantiene en vida un sistema urbano que desemboca, sin embargo, en una crisis creciente en el siglo VI.

Así pues, podríamos decir que de la vieja discusión Pirenne-Dopsch y, en concreto, de las tesis del historiador belga[17], sólo es válida la intuición de fondo, es decir, la conciencia de la necesidad de proyectar el paréntesis cronológico producido desde finales de la tardoantigüedad hasta más allá de las invasiones germánicas, de las que en el fondo se estaban replanteando su papel y su impacto. En este sentido, se ha hablado recientemente de su «inmortalidad»[18], o, si se prefiere, de sus reencarnaciones, que, como se ha sugerido, forman nuevas perspectivas de estudio (el enfoque antropológico, por ejemplo) y nuevas aportaciones documentales (de las fuentes arqueológicas y «materiales» leídas con nuevos ojos respecto al pasado) en el razonamiento historiográfico situado inicialmente sólo en el aspecto económico. Veamos, por tanto, algunos ejemplos de estas investigaciones, centradas en puntos de vista específicos, pero que desembocan en reflexiones y en consiguientes propuestas de periodización, de significado general. Por ejemplo, en lo que se refiere a la historia de las estructuras se ha vuelto a proponer recientemente la idea de que se produjo un importante pa-

---

[16] Se ha hablado de la conveniencia, si no de la urgencia, «de una revitalización» por la vía antropológica de la cuestión pirenniana: G. Petralia, «A proposito dell'inmortalita di "Maometto e Carlomagno" (o di Costantino)», *Storica* I (1995), pp. 37-87.

[17] Para valorarlas, hay que recordar siempre que él tuvo como constante objetivo el de subrayar la imprescindible centralidad para la historia de Europa occidental (y no sólo) del renacimiento urbano a partir del siglo XI.

[18] G. Petralia, *op. cit.* Cfr. también R. S. López, «Quaranta'anni dopo Pirenne», en *La navigazione mediterranea nell'alto medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, Spoleto, 1978, p. 36.

réntesis en el siglo VII, provocado por una dinámica interna, más que por factores externos[19]; y también recientemente, partiendo de una consideración global de la aportación indispensable de las fuentes materiales, se ha llegado a situar en el mismo siglo VII un momento decisivo para la «progresiva transformación estructural de la sociedad tardoantigua y romano-bárbara»[20]. La fuerza de estas propuestas está, precisamente, en la capacidad de coordinar de manera persuasiva muchas especialidades. Por ello resulta tan débil, aunque sea interesante y represente la orientación general antes aludida, la propuesta de una prolongada y fuerte continuidad entre tardoantiguo y Alta Edad Media, surgida de los estudios de Jean Durliat sobre las finanzas públicas. Esta propuesta lleva a una revalorización del papel del poder público y no puede, por consiguiente, no reflejarse también en valoraciones de periodización de carácter general[21], poniendo en discusión el punto –por el contrario, ampliamente aceptado– de la desestructuración / «disolución» del Estado como uno de los mínimos comunes denominadores de la transformación de la *pars Occidentis*.

Igualmente evidentes son en la investigación actual las consecuencias de la difusión y de la consolidación de las investigaciones de tipo regional, de ópticas locales que a su vez llevan –mediante un mecanismo de hipostatización de las conclusiones alcanzadas en estos ámbitos circunscritos– a interpretaciones generales y a consiguientes periodizaciones. Pensemos en cómo la interpretación de la experiencia merovingia en Francia está marcada por un *imprinting* (que se remonta al siglo XIX, debido, podría decirse, a Fustel de Coulanges) que presta una particular atención a la continuidad entre antiguo y medieval: y, en particular, la lectura de la Alta Edad Media occidental que se le dio a partir de las investigaciones centradas en ciertas regiones del sudoeste de Europa, como Aquitania o Cataluña, marcadas por una fuerte continuidad del poder y de la cultura de las aristocracias galorromanas[22], es profunda y sustancialmente diferente de la asumida por los investigadores que han estudiado en profundidad la Italia longobarda (sobre la que se ha discutido mucho en relación a la continuidad y / o a la crisis urbana: ya sea a partir de los resultados arqueológicos en lo que concierne a la estructura física, ya sea en lo referente a la ciudad entendida como «estado de ánimo», conciencia de sí misma potencialmente susceptible de recuperar sus funciones urbanas debilitadas o desaparecidas)[23]. Y para seguir dentro del espacio geográfico italia-

---

[19] R. Hodges y D. B. Whitehouse, *Mohammed, Charlemagne, and the Origins of the Empire*, Londres, 1983.

[20] P. Delogu, «La fine del mondo antico e l'inizio del medioevo», cit., pp. 22-23.

[21] J. Durliat, *Les finances publiques de Dioclétian aux Carolingiens (284-889)*, Sigmaringen, 1990; cfr. la recensión sumamente polémica de C. Wickham, «La chute de Rome n'aura pas lieu», *Le Moyen Âge* 99 (1993), pp. 107-126, y, a nivel más general, cfr. también *id.*, «The Other Transition: from the Ancient World to Feudalism», *Past and Present* (mayo 1984), pp. 3-36.

[22] M. Rouche, *L'Aquitaine des Wisigothes aux Arabes, 418-781*, París, 1979; y, para Cataluña, P. Bonnassie, *From Slavery to Feudalism in South-Western Europe*, Cambridge-París, 1991 [ed. cast.: *Del esclavismo al feudalismo en Europa occidental*, Barcelona, Crítica, 1993], e *id.*, *La Catalogne au tournant de l'an Mil. Croissance et mutation d'une societé*, París, 1990. En estos estudios de corte regional se ha tomado también en consideración, en el marco del examen de los distintos equilibrios institucionales y socioculturales realizados en los reinos romano-germánicos, la recuperación de componentes étnico-culturales prerromanos (sobre todo los celtas).

[23] Para este debate cfr. varios ensayos en J. Rich (ed.), *The City in Late Antiquity*, Londres-Nueva York, 1992; también las alusiones al debate sobre la ciudad italiana (Brogiolo, La Rocca, Wickham, Delogu, Ward-Perkins) en

no, es superfluo recordar que los estudios recientes han subrayado con énfasis cómo en el sur de Italia y en Sicilia los elementos de continuidad predominaron durante largo tiempo –en Sicilia, por ejemplo, hasta la conquista árabe entre los siglos IX y X– sobre paréntesis y fracturas.

Pero volviendo al plan de reconstrucciones que se presentan programáticamente como propuestas generales sobre lo «tardoantiguo», será suficiente con que recordemos algunos ejemplos de las últimas décadas, significativos en su variedad. Una síntesis respetada como la de Arnold H. M. Jones pone como límites cronológicos la era de Diocleciano y el año 602 para una lectura del hecho económico que privilegia los elementos internos de crisis y de involución del sistema[24]. Peter Brown, a su vez, adoptó hace algunos decenios una cronología que preveía unas fechas mucho más cercanas a las de *Mahoma* y *Carlomagno*[25]; pero en una reciente síntesis propuesta por este autor, preocupado *in primis* por el dato «cultural», la cronología sugerida para identificar «el fin de un mundo antiguo» llega hasta comprender toda la era carolingia y otoniana[26]. Robert Fossier titula *Nuevos Mundos*, con fases cronológicas entre 350-950, la síntesis por él creada sobre la Alta Edad Media europea[27]; y, por último, se recordarán –además de las tesis del bizantinista Durliat, ya mencionadas– las propuestas de otro medievalista francés, Guy Bois, según el cual también la época carolingia mantiene unas líneas de continuidad con la época tardoantigua en la supervivencia de algunos elementos de la organización del poder público y de las condiciones de dependencia personal, asimilables a la esclavitud. Según estas interpretaciones, los orígenes de la sociedad feudal deberían buscarse en el profundo cambio producido en los decenios en torno al año mil[28]. Se trata, por tanto, de unos planteamientos profundamente diferentes entre ellos, y que, como es evidente también en estos rápidos apuntes, difícilmente pueden incluirse en un contexto común; y, sin embargo, son significativos precisamente por su acumulación en los años recientes.

En cambio (y por último), se puede citar aparte –pero no sin un fondo común con lo que acabamos de observar–, por su radical prudencia que limita con lo aséptico, el proyecto internacional y pluridisciplinar denominado «Transformation of the Roman World»[29], cuyo planteamiento es en cierta medida una recapitulación de un sentimien-

---

P. Delogu, *La fine del mondo antico e l'inizio del medioevo*, cit., pp. 11-13, y, más en general, N. Christie y S. T. Loseby (eds.), *Towns in Transition. Urban Evolution in Late Antiquity and the Middle Ages*, Aldeshot, 1996.

[24] Cfr. A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire, 284-602*, Oxford, 1964.

[25] P. Brown, *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, Londres, 1971 [ed. cast.: *El mundo en la Antigüedad tardía: de Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, Taurus, 1989]; *id.*, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge Mass.-Londres, 1993.

[26] *Id.*, *The Rise of Western Christendom*, Cambridge Mass., 1996.

[27] R. Fossier, *Le Moyen Âge*, vol. I: *Les mondes nouveaux (350-950)*, París, 1982 [ed. cast.: *La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1988].

[28] G. Bois, *La mutation de l'an Mil*, París, 1989 [ed. cast.: *La revolución del año mil*, Barcelona, Grijalbo, 1997]; A. Barbero, «La polemica sulla mutazione feudale. A proposito di un libro recente», *Storica* I (1995), pp. 73-86.

[29] Cfr. W. Pohl (ed.), *Kingdoms of the Empire. The Integration of Barbarians in Late Antiquity*, Leiden-Boston-Colonia, 1997, e *id.*, *Strategies of Distinction. The Construction of Ethnic Communities*, Leiden-Boston-Colonia, 1998; R. Hodges y W. Bowden (eds.), *The Sixt Century: Production, Distribution and Demand*, Leiden-Bos-

to extendido. Dicho proyecto tiene como escenario cronológico general los siglos III y IX[30], pero es la transformación en sí, como dice el título, la que le confiere su unidad. Se insiste especialmente en la validez y la neutralidad de los dos términos que figuran en el título del proyecto, tanto del concepto de «transformación», como del concepto de «Roman World», que no obligan a periodizaciones. Y como alguien ha observado acertadamente, se ha hecho una consideración reductiva, o más bien se ha «desconfiado», del «papel de la coordinación política de los procesos sociales»: no se le da ninguna connotación negativa a conceptos como *disruption* y *disaggregation*, referidos respectivamente a las organizaciones y a las relaciones comerciales dentro del ámbito del Imperio[31]. Es lógico, por tanto, que las temáticas seleccionadas para esta recopilación prescindan del problema del «Estado»: un solo volumen está dedicado a los «Kingdoms of Empire», pero se estudian en profundidad la transformación de la ciudad, las temáticas de carácter antropológico y la formación de las «ethnic communities», es decir, el proceso de etnogénesis, etc. Con la desdramatización del falso problema del *turning point* se están sirviendo las premisas para el análisis de unos fenómenos cuya duración se proyecta, sin duda, «dentro» de la Edad Media.

La Edad Media y lo «moderno»

Estamos de acuerdo con el hecho de que la convención cronológica que regula el final de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna no tiene otras alternativas capaces de ponerla en discusión: objetivamente, es difícil no sobrevalorar la importancia de acontecimientos que marcaron una época, como el descubrimiento de América o como la Reforma protestante, que tuvieron repercusiones profundas e irreversibles en la economía y en la política, tanto como en la visión del mundo y en la conciencia que tenía de sí misma la elite europea del siglo XVI, y que tuvieron efecto tanto a nivel de las estructuras como a nivel ético-político. Se trata, además, de una opción que tiene detrás una larga tradición, formada precisamente dentro de la cultura renacentista, impregnada y fecundada por los valores del humanismo que Italia difundió por Europa. En líneas generales, podemos decir que la reflexión «teórica» al respecto no ha sido analizada profundamente en su conjunto tanto como la reflexión sobre lo tardoantiguo. No obstante, ello no quita que bajo esta periodización convencional no hubiera de todas formas –inevitablemente– una ordenación de con-

---

ton-Colonia, 1998; G. P. Brogiolo y B. Ward-Perkins (eds.), *The idea and Ideal of the Town Between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leiden-Boston-Colonia, 1999; E. Chrysos e I. Wood (eds.), *East and West: Modes of Communication*, Londres, 1997.

[30] Cfr. el volumen general de L. Webster y M. Brown (eds.), *The Transformation of the Roman World A.D. 400-900*, Londres, 1997.

[31] Cfr. las agudas observaciones de P. Delogu, «Trasformazione, estenuazione, periodizzazione. Strumenti concettuali per la fine dell'antichità», *Mediterraneo antico. Economie società cultura* 2 (1999), pp. 3-17 (p. 5 para la cita), donde también se citan las reflexiones de A. Cameron, «The Perception of Crisis», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, XLV, Spoleto, 1998, I, pp. 9-31.

junto conceptual, propia de la cultura decimonónica. Esta ordenación conceptual, de larga hegemonía, conoció durante decenios, entre los siglos XV y XVI, un paréntesis decisivo, un momento de ruptura irreversible en el sentido de libertad intelectual, de afirmación de la razón, de abandono del dogmatismo, en una palabra, de progreso[32]. Desde esta perspectiva, la modernidad se interpreta, por tanto, como «otra cosa» y como algo nuevo, en resumidas cuentas, sin negación absoluta, pero desde luego sin subrayar tampoco esa relación de continuidad / transformación / revalorización del *prius* que identificaba la cultura medieval y, en muchos aspectos, también la ideología humanista[33].

Ahora bien, distintas líneas de reflexión han revisado y criticado a lo largo de todo el siglo XX –desde dentro de la práctica historiográfica– esta tendencia, tanto como para llegar a evidenciar posteriormente, de manera indirecta, el nivel de convencionalidad de la periodización antes recordada. Podríamos decir, esquematizando, que estas reflexiones se han desarrollado durante la primera mitad del siglo, según dos dinámicas predominantes. En primer lugar, una tradición de estudios organizada y fecunda ha buscado y encontrado de forma sistemática signos de novedad y de originalidad en los campos de la reflexión filosófica, del arte y de la historia del pensamiento científico a partir del siglo XII, y ha aplicado, en consecuencia, a épocas precedentes al siglo XV las definiciones de «renacimiento» o de «renacer»[34]; de esta forma se negaba o se diluía la idea de solución de continuidad, de ruptura con el pasado que tradicionalmente caracterizaba el momento humanista, cuya valoración se fue haciendo cada vez más compleja y menos unívoca[35]. Y como reflejo, en obras tan sugestivas como la de Johan Huizinga (basadas, ya se sabe, en experiencias de investigación en las áreas borgoñona y flamenca), se usó el concepto de «otoño», de ocaso, del final de una civilización, para aplicarlo al mismo lapso de tiempo en el que se desarrolla en Italia la conciencia de superación de la *media aetas*. Además, una visión más amplia y omnicomprensiva de la cultura renacentista ha superado la unilateralidad racionalista y progresista y ha recuperado –sobre todo en la segunda mitad del siglo XX– algunos temas, como el ocultismo y la magia.

En segundo lugar, pero no en orden de importancia, deben sopesarse las consecuencias que sobre la periodización entre Edad Media y «modernidad» ha provocado el interés por las estructuras (económicas, políticas, institucionales), más que por la

---

[32] D. Cantimori, «La periodizzazione dell'età del Rinascimento», en *id., Scritti di Storia,* Turín, 1969, pp. 340-365; C. Vasoli, «Il concetto di Rinascimento nel pensiero contemporaneo», en V. Branca, C. Griggio, M. y E. Pecoraro, G. Pizzamiglio y E. Sequi (eds.), *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali,* Florencia, 1982, pp. 19-43.

[33] R. Koselleck, «Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe», en *id., Vergangene Zukunft. Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten,* Fráncfort del Meno, 1979 [ed. cast.: *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos,* Barcelona, Paidós, 1993]; J. Le Goff, «Antico / Moderno», en *Enciclopedia Einaudi,* I, Turín, 1977, pp. 678-700.

[34] C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century,* Cambridge Mass., 1927 [ed. it.: *La rinascita del XII secolo,* trad. de P. Marziale Bartole, Bolonia, ²1998]; R. L. Benson, G. Constable y C. D. Lanham (eds.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century,* Cambridge Mass., 1982.

[35] Sólo tenemos que pensar, a modo de ejemplo, en la dialéctica entre la visión idealizadora / ideológica / política de Baron (la tesis del humanismo civil como momento innovador de vital renovación de lo antiguo) y la interpretación «retórica» de Kristeller, que ha criticado esta línea de interpretación.

definición de una «civilización» eurooccidental. No por superfluo es menos oportuno recordar la corrosiva incidencia que la historiografía de los *Annales* –y las consiguientes selecciones temáticas e interpretativas– ha ejercido, y no habría podido dejar de ejercer, en este ámbito. Precisamente en el contexto de una reflexión sobre el *Otoño de la Edad Media* de Huizinga, Jacques Le Goff observó que «Cuando se llega a las capas profundas de la historia, lo que se ve son continuidades [...]. En este nivel de las profundidades es imposible llegar a una periodización»[36]. Y es precisamente el interés por los «estratos profundos», por la «larga duración» de la economía, de la demografía, de la historia de la mentalidad y de las prácticas, el que ha contribuido a privar de sentido la periodización tradicional entre Medievo y Edad Moderna, a descubrir la convencionalidad, a hacer de ella en cierta medida un epifenómeno. Se trata de consideraciones tan obvias, que no es cuestión de insistir aquí en ellas. Y no es menos obvio, por consiguiente, el hecho de que en esta óptica la propia edad renacentista pierda significado y especificidad, asumida y asimilada dentro de los esquemas mentales de una «larga Edad Media»: como reflejo, pero también como coincidencia con la perspectiva de la historia de la cultura y con su «largo Renacimiento».

Ya sólo con estas bases se podría decir que se puede considerar una noción comúnmente aceptada «el verdadero interrogante sobre la llamada Baja Edad Media, desde hacia 1300», siempre que éste «no se sitúe junto a la Edad Media»[37]. Pero parece oportuno reforzar con otras pruebas la clave de lectura que preside estas páginas, es decir, la idea de que al esfumar y relativizar las divisiones cronológicas demasiado netas, y al exorcizar la identificación abstracta de una «modernidad» contrapuesta a la edad medieval, tengan un gran peso las líneas de investigación que se mueven desde intereses y puntos de vista más específicos (si bien son siempre muy amplios y potencialmente portadores de una lectura global), fijándose más en las particularidades regionales. Nos limitaremos a tres ejemplos significativos de esta «movilidad de frontera», relativos a los sectores que en los últimos decenios –aún más recientemente respecto a los dos filones citados más arriba– han resultado más activos. La reflexión sobre las estructuras políticas que se consolidaron en Europa a partir del siglo XVI ha abandonado las certezas sobre los resultados magníficos y progresivos del «Estado moderno», que entre los siglos XIX y XX había cultivado toda la cultura historiográfica europea, aplicando de modo anacrónico a las monarquías «nacionales» o a los Estados renacentistas italianos conceptos decimonónicos de soberanía, unidad de mando, monopolio de la violencia legal. Por lo menos en lo que se refiere a dos aspectos básicos, también las formaciones políticas más robustas y «nuevas» o renovadas del siglo XVI europeo hunden sus raíces en un pasado lejano, debilitando bajo este aspecto la importancia para la periodización de la coyuntura renacentista: la persistente naturaleza sacra de la autoridad real, y la estructura heterogénea y compleja, contractual y corporativa del Estado, heterogeneidad y complejidad cuyos rasgos se reconocen

---

[36] J. Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* [ed. cast.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 180].

[37] G. Barraclough, «Medium Aevum: Some Reflections on Medieval History and the term of "Middle Ages"», en *id.*, *History in a Changing World*, Oxford, 1957, p. 58.

hasta el siglo XVIII. No fue menos significativa la circunstancia que, en la reflexión histórico-económica, hizo que tuviera una creciente circulación y un creciente significado para la periodización el término –de intuitiva evidencia, y peculiarmente europeo / occidental– de «era preindustrial», con obvias repercusiones en los límites cronológicos corrientes. Se trata de un concepto «débil bajo el perfil epistemológico»[38], como se ha observado, pero precisamente por ello eficaz como instrumento para encuadrar un amplio espectro de investigación y, por tanto, corrosivo de los esquemas habituales. Quienes lo emplean tienen que asumir como «terminus ad quem» el siglo XVIII, englobando de manera sustancial los aspectos significativos y característicos de la Edad Media occidental: pensemos, por ejemplo, en las perspectivas de la historia agraria. El tercer ejemplo es el del concepto de «disciplinamiento» como clave de lectura de las transformaciones generales de la sociedad europea entre los siglos XV y XVII-XVIII, con obvias referencias al valor mayéutico, en esta dirección, de los estudios de Norbert Elias y Michel Foucault (y no sólo). Los procesos y los proyectos de disciplinamiento / encuadramiento / homogeneización de los comportamientos fueron llevados adelante tanto por las instituciones eclesiásticas (sin diferencias sustanciales entre mundo protestante o mundo católico, según la opinión de John Bossy[39]; o, por lo menos, con un predominio de los paralelismos sobre las divergencias), como por las instituciones políticas y sociales (el Estado; la corte como lugar de elaboración de modelos de comportamiento). La idea de disciplinamiento se contrapone, por tanto, a la línea interpretativa que relacionó la libertad y la tolerancia religiosa con la evolución de las ideas de libertad política como guía de la modernidad y prescinde, por tanto, de la periodización tradicional, hundiendo las raíces en la Baja Edad Media[40].

Los siglos centrales de la Edad Media occidental

De todo lo que hemos expuesto hasta aquí, surge indirectamente la existencia de una tendencia –que se puede leer cada vez más claramente en el medievalismo europeo de los últimos decenios– que confiere a la «Plena Edad Media» (como a veces es llamada), es decir, al lapso de tiempo que en el milenio de la Edad Media occidental tiene una posición en cualquier caso «central», una cierta individualidad y reconocibilidad, provista de algunos mínimos comunes denominadores. Es la época

[38] S. Polica, «Tardo Medioevo ed età preindustriale: qualche problema», en P. Delogu (ed.), *Periodi e contenuti del Medioevo*, Roma, 1988, pp. 173-187 (p. 175 para la cita). Cfr., para un amplio cuadro, P. Malanima, *Economia preindustriale. Mille anni: dal IX al XVIII secolo*, Milán, ²1998; y a modo de ejemplo de las opciones de periodización cfr., para un tema clásico, J. D. Tracy (ed.), *The Rise of Merchant Empires. Long-distance Trade in the Early Modern World*, Cambridge, 1990.

[39] J. Bossy, *Christianity in the West 1400-1700*, Oxford, 1985.

[40] Una clara presentación de estos temas se encuentra en R. Bizzocchi, «L'idea di età moderna», en AAVV, *Storia moderna*, Roma, 1998, sobre todo pp. 19-21. Para el concepto de disciplinamiento cfr., por ejemplo, P. Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Bolonia, 1995.

que se extiende desde la era carolingia hasta el siglo XIII, que a veces se incluye y a veces no[41].

No se trata, en efecto, de una mera convención que la «erosión» provocada por la consolidación de otras propuestas de periodización (o sea, lo tardoantiguo y la transición a lo «moderno») ha hecho necesaria. Se ha comprobado, sin embargo, que entre los siglos XI y XII-XIII aparecen desplegados y leíbles –en los distintos niveles de las estructuras institucionales, económicas, culturales y sociales– algunos rasgos del encuentro entre tradición romano-latina y tradición germánica que había marcado al Occidente europeo durante la transición tardoantigua y altomedieval, y que la discusión sobre lo tardoantiguo, citada más arriba, descuidaba en general. Las lecturas polémicas y hegemónicas que animaban el medievalismo de los siglos XIX y XX, centradas en el nexo «latinidad y germanismo», fueron sustituidas paulatinamente por interpretaciones más dúctiles y articuladas, en las cuales se examinan dichos componentes en la concreta dialéctica de la investigación institucional, cultural, político-social y religiosa a partir de la era carolingia.

En las opciones de periodización de la historiografía reciente a propósito de los siglos centrales de la Edad Media tal vez se pueden individuar dos dimensiones principales. La primera, no exenta de un cierto tufillo de teleologismo, parece apuntar hacia conceptos de evolución, de dinamismo, de impulsos innovadores, cuyos efectos se proyectan de alguna forma más allá de los límites de la «Edad Media central» o plena Edad Media. Las formulaciones y las metáforas «genéticas» seleccionadas por algunos estudios de síntesis que se remiten a esta periodización son por sí mismas significativas: «La infancia de Europa» de Robert Fossier[42], que adopta como «terminus post quem» la era otoniana; el *Aufbruch* –el «despertar», el *essor*– de una famosa síntesis de Karl Bosl[43]; el «nacimiento de Europa». A este respecto, no hay que olvidar el hecho de que estas formulaciones permiten incluir en esta periodización el proceso de estructuración y de definición institucional y social de las regiones centroeuropeas que limitan con el área eslava o se encuentran dentro de ella (Hungría, Bohemia, Polonia) y en el norte de las regiones y de los reinos báltico-escandinavos, superando la limitación del área de tradición más estrictamente romano-carolingia; estas estructuraciones interfieren (por contacto y por entrelazamientos) con la redefinición político-social de la fase poscarolongia. La otra tendencia interpretativa que sostiene la autónoma periodización de la Edad Media central apunta principalmente hacia la naturaleza de sistema del periodo que va del siglo X al XII, y se centra en claves de lectura político-institucionales y sociales. Más que el imperio –aunque el citado arco cronológico coincida con la mayor eficacia de la institución–, es la homogeneidad de las formas del poder

---

[41] Se incluye por la constatación (por lo demás empírica y no epistemológicamente fundada) de la convergencia de numerosas cesuras demográfico-económicas (las primeras escaramuzas de la «crisis»), político-institucionales (la crisis del papel político «universal del Imperio»), eclesiásticas. Para una propuesta diferente de división cronológica (que adopta como línea de demarcación la muerte de Inocencio III), cfr., en lo que respecta a Italia, O. Capitani, *Storia dell'Italia Medievale. 410-1216*, Bari, 1986.

[42] R. Fossier, *Enfance de l'Europe. Aspects économiques et sociaux (X^e-XIIe s.)*, París, 1982 [ed. cast.: *La infancia de Europa. Siglos X-XII: aspectos económicos y sociales*, Barcelona, Labor, 1990].

[43] K. Bosl, *Europa im Aufbruch. Herrschaft, Gesellsschaft, Kultur vom 10. bis zum 14. Jahrundert*, Múnich, 1980.

señorial en los campos de la Europa occidental, el *ordre seigneurial,* la que funciona como hilo conductor. Los excesos de esta tesis y sus corolarios –como la propuesta por Bois, que dilata hasta el siglo X las secuelas de la época tardoantigua, a la cual ya hemos aludido– han sido rechazados por muchos intérpretes. Pero sigue estando extendida y sólidamente argumentada la idea de fondo de que sólo en una fase sucesiva a la de la era carolingia fue cuando maduró el desarrollo de los poderes señoriales y cuando se fue articulando de forma variada un «sistema» feudal en todo el sentido de la palabra: un desarrollo, en efecto, susceptible de ser leído como un mínimo común denominador para gran parte de la Europa occidental / carolingia.

Los tiempos de la Iglesia occidental

Hemos insistido mucho, en las páginas anteriores, sobre el significado y sobre la objetiva legitimidad y practicabilidad, por decirlo de algún modo, de las opciones de periodización que parten de unas específicas perspectivas de investigación. Su variado interferir y combinarse con las periodizaciones de carácter en principio más comprensivo –que, a su vez, se remiten siempre a las polaridades temáticas, más o menos especificadas– se puede revelar heurísticamente útil: siempre que se sea consciente de su relatividad y se evite el encerrarse demasiado estrechamente en la cronología específica de ese determinado sector de estudio. Desde esta perspectiva, asume un papel muy especial la reflexión sobre algunas fases en la historia de la Iglesia occidental en la Edad Media: un hecho que fue instrumento de lectura y de interpretación, en el pasado, de todo el milenio medieval. No se trata de indicar una vez más las etapas ya conocidas, ni de recordar los conceptos (bien asimilados por el sentido común historiográfico) que subrayan la centralidad estructural de la relación entre institución eclesiástica y poder político, interpretaciones de las que ha surgido la periodización centrada en la era constantiniana o en la síntesis galorromana, o en la propuesta carolingia[44]. Sin embargo, puede ser más útil presentar de forma esquemática y hacer una selección de las propuestas de periodización que obedecen a leyes autónomas, que distinguen unas fases «iuxta propria principia» desde el interior de una perspectiva específica de la historia de las instituciones eclesiásticas, de la cultura teológico-canónica, de las formas de religiosidad; propuestas que interfieren, sin prescindir de ellas, en las fronteras dinámicas hacia lo tardoantiguo y lo moderno, a las que se ha aludido más arriba, aplicando dosis cada vez distintas con las demás perspectivas.

En algunos casos, hay una coincidencia sustancial entre los dos puntos de vista. Nos lo hace pensar, por ejemplo, el hecho de que en muchas grandes historias de la Iglesia (occidental) escritas durante el siglo pasado sea en torno a la época de san Gregorio Magno –en el corazón del periodo «tardoantiguo»– cuando toma cuerpo una periodización significativa. En ella se individua el punto de llegada cronológicamente

[44] Cfr. G. Tabacco, «Il volto ecclesiastico del potere nell'età carolingia», en G. Chittolini y G. Miccoli (eds.), *La chiesa e il potere politico dal medioevo all'età contemporanea,* Turín, 1986, pp. 5-41; *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo. Settimane di Studio del CISAM,* Spoleto, 1982.

más avanzado de la experiencia patrística, aun estando muy diferenciado entre las síntesis originales sobre lo viejo y lo nuevo que el mismo san Gregorio y san Isidoro de Sevilla supieron proponer en Roma y en España[45], y también entonces se delinea el perfil, en esa época menos llamativo pero ya lleno de premisas, de la Iglesia franca.

En otros casos, el discurso se puede plantear de manera diversa, y tal vez no sin dar frutos. Una periodización que subraye el «cambio» del siglo XI, tradicionalmente considerado (y no sólo en Italia) como un momento rico en orígenes y en «inicios», de hecho se aplica sólo desde la óptica de la historia eclesiástico-religiosa. Los datos son bien conocidos. Hacia la mitad del siglo, la coyuntura de la Iglesia occidental –porque no se trata, obviamente, de una coincidencia– ofrece unas referencias emblemáticas, de gran impacto simbólico y al mismo tiempo de concreta eficacia. Es entonces cuando se confirma –al final de un accidentado itinerario de oposición y de separación teológico-doctrinal y política a la vez, entre los dos «mundos»– la separación entre la Iglesia oriental y la Iglesia occidental. Contextualmente, se asiste a la decisiva consolidación de la monarquía papal y su ideología, de cuya lenta y progresiva elaboración en los siglos anteriores se tiene hoy mayor conciencia; y se afirman nuevas concepciones teológicas y litúrgicas, inspiradas en una concepción nueva del sacerdocio ministerial, en una auténtica hierocracia (de la que nace la superación de la estrecha conexión entre ámbito temporal y ámbito espiritual, que había caracterizado a los siglos anteriores). Causa y síntoma a la vez de este cambio es también la evolución –en ciertos aspectos decisiva– de la cultura jurídico-canónica[46]. La *Christianitas*, el Occidente cristiano, había asimilado en los decenios inmediatamente anteriores los nuevos reinos de la Europa centro-oriental que tienen particulares lazos con el papado: así como en la época de Gregorio VII y Urbano II no son pocas las formaciones políticas que manifiestan una dependencia feudal, además de religiosa, del papado romano. En sustancia, debajo del mínimo común denominador del siglo XI como giro significativo en la historia de la Iglesia occidental, la idea de la reforma «gregoriana», que durante mucho tiempo había constituido el eje central –diluido y articulado por la fuerza de las reformas «episcopales» y «monásticas»–, fue recuperada y confirmada por un conjunto de estudios, que parten de varios puntos de vista –temáticos, pero también geográfico-territoriales– muy diferentes, pero sumamente interrelacionados[47].

Ahora bien, los efectos del proceso que se activa a partir de esta referencia cronológica pueden observarse bien adentrada la Edad Moderna. El «proceso de des-encantamiento» del mundo (por usar la terminología de Max Weber), y en última instancia el germen del laicismo, de la autonomía del mundo de lo sacro, pasa también a

---

[45] AAVV, *Gregorio Magno e il suo tempo*, Roma, 1991; J. Fontaine, *Tradition et actualité chez Isidore de Séville*, Londres, 1988.

[46] Discusión y referencias bibliográficas en C. Violante, «Il secolo XI: una svolta? Introduzione ad un problema storico», en C. Violante y J. Fried (eds.), *Il secolo XI: una svolta?*, Bolonia, 1993, pp. 7-40; cfr. también W. Hartmann, *Verso il centralismo papale (Leone X, Niccolò II, Gregorio VII, Urbano II)*, *ibid*. Véase además G. Tellenbach, *Die westliche Kirche vom 10. bis zum frühen 12. Jahrhundert*, Gotinga, 1988.

[47] AAVV, *Istituzioni ecclesiastiche della Societas christiana dai secoli XI-XII. Papato, cardinalato ed episcopato*, Milán, 1974; AAVV, *La cristianità dei secoli XI e XII in Occidente: coscienza e strutture di una società*, Milán, 1983; AAVV, *L'Europa dei secoli XI y XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, Milán, 1989.

través del control del culto de los santos y de la «restricción de lo sacro al "sacramento" como administración de algo invisible sujeto al magisterio y al poder de la Iglesia»[48]. Aspectos fundamentales de lo «moderno» nacen del corazón de la Edad Media de la Iglesia: y a estas valoraciones se llega a partir de opciones de periodización aparentemente sectoriales. Pero son precisamente su relatividad y limitación y su intrínseca parcialidad la garantía de su incisividad.

También bajo este perfil, la unión entre Edad Media y modernidad, como la de la tardoantigüedad, debe ser movible y observada desde varios puntos de vista, así como, en vez de ser «presidiada», debería ser gobernada en común.

[48] Cfr. P. Prodi, *Introduzione allo studio della storia moderna*, Bolonia, 1999, pp. 60-62.

3

El Imperio de Oriente

Mario Gallina

Roma y Bizancio: continuidad y distancias

A finales de los años setenta, Günter Weiss, en un ensayo elaborado en el Instituto de Derecho Romano de la Universidad de Fráncfort sobre el discutido problema de la continuidad o discontinuidad de Bizancio respecto a Roma, no dudó en afirmar que la sociedad bizantina seguía siendo «en sus rasgos esenciales la misma de la tardoantigüedad». Esta afirmación, comprobada «tanto en la vida cultural como en el aparato estatal», tenía su origen en el examen comparativo de las estructuras de esos dos mundos, y, más concretamente, en el análisis formal de las «áreas sociales que presentaban modificaciones estructurales no evidentes», de aquellas caracterizadas por «transformaciones secundarias» y, por último, de las áreas cuyas «estructuras [se habían] mantenido claramente invariadas». Al insistir sobre todo en la pervivencia de estas últimas –gobierno imperial y sistema burocrático-administrativo–, el investigador alemán llegaba a la conclusión de que Bizancio no se había convertido nunca en un Estado medieval. Weiss no negaba, desde luego, los cambios llevados a cabo en el Imperio a lo largo de su plurisecular existencia; pero, basándose en el presupuesto de que continuidad significaba en primer lugar «mantenimiento de las estructuras de la sociedad» y de su «aparato administrativo», consideraba que incluso los cambios más importantes –por ejemplo, los del siglo VII– encontraban su razón de ser en las transformaciones ya puestas en marcha en la sociedad tardoantigua[1]. Aunque de una forma sin duda más sofisticada y brillante respecto a una tradición historiográfica tendente a insistir preferentemente en la continuidad de los aspectos culturales e intelectuales, más que en la persistencia de las estructuras sociales, Weiss proponía de esta manera la idea de Bizancio como trámite y prolongación de la época clásica. Una civilización inmóvil, por tanto, y una vez más caracterizada por una especie de «no-tiempo» en contraste

[1] G. Weiss, «Antike und Byzanz. Die Kontinuität der Gesellschaftsstruktur», *Historische Zeitschrift* CCXXIV (1977), pp. 529-560.

con el tiempo de la Edad Media occidental, en el que, por el contrario, todo era evolución, cambio, experimentación[2].

Esta concepción –cuyo precedente más inmediato, explícitamente reconocido por Weiss, se remontaba al historiador inglés John B. Bury, que, a finales del siglo XIX, había llegado a declarar que Bizancio no había nacido nunca, ya que el Imperio romano había terminado en 1453[3]– no dejó de provocar críticas y asombro, sobre todo en Alexander Kazhdan. Formado durante los años sesenta en la Escuela de Moscú, aunque emigró a finales del decenio siguiente a Washington, el historiador ruso no dudaba, de hecho, en subrayar, en clara oposición a cualquier teoría de la continuidad, la capacidad bizantina para transformarse y para cambiar; y ello a pesar del aparente monolitismo ideológico de un Estado cuya clase dirigente había querido reabsorber todas las novedades en un lenguaje simbólico que parecía negar la propia idea de transformación[4].

En efecto, el Imperio que nosotros llamamos «bizantino» no fue percibido por sus contemporáneos como una realidad independiente, sino como una continuación del Imperio romano en Oriente, tal como se había ido configurando durante la tardoantigüedad. «Romanos», o, mejor dicho, «romeos» (Ῥωμαῖοι), se consideraban sus súbditos y así siguieron definiéndose a lo largo de su historia, con la firme convicción de que estaban perpetuando en el tiempo el Estado de la Roma antigua –lo que era al menos en parte verdad– y su civilización, lo que sería ya una tesis más difícil de sostener[5]. Y, cada vez más frecuentemente, con el pasar del tiempo, el nombre «Romania» fue usado por las poblaciones occidentales para indicar el conjunto de territorios bizantinos o que, en cualquier caso, pertenecían a ese Imperio[6]. Asimismo, los árabes se referían a los bizantinos con el término «rum», e incluso hoy en Siria y Palestina se llama así a los miembros de la comunidad greco-ortodoxa, confirmando de esta forma la ecuación, creada durante la plurisecular historia del Imperio bizantino, entre el ser «romanos» y el ser «cristianos»[7]. A diferencia de la *pars Occidentis* del Imperio, don-

---

[2] Sobre la Edad Media como momento de experimentación institucional y político social cfr. G. Tabacco, «Il cosmo del medioevo come proceso aperto di strutture instabili» [1980], en *id*., *Sperimentazioni del potere nell'alto medioevo*, Turín, 1993, pp. 3-41.

[3] «No Byzantine Empire ever began to exist; the Roman Empire did not come to an end until 1453» (J. B. Bury, *A History of the Later Roman Empire from Arcadius to Irene*, Londres, 1889, I, p. 5).

[4] A. P. Kazhdan, «Um die Grenze zwischen Altertum und Mittelalter in Europa», *Altertum* XIII (1967), pp. 108-113; y sobre todo A. P. Kazhdan y G. Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington DC, 1982; A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley-Los Ángeles, 1985.

[5] E. Chrysos, «The Roman Political Identity in Late Antiquity and Early Byzantium», en *Byzantium. Identity, Image, Influence*, Actas del XIX Congreso Internacional de Estudios bizantinos (Universidad de Copenhague, 18-24 de agosto de 1996), Copenhague, 1996, pp. 7-16.

[6] A. Carile, «Impero romano e "Romania"», en P. Catalano y P. Siniscalco (eds.), *La nozione di «romano» tra cittadinanza e universalità*, Nápoles, 1984, pp. 247-261; *id*., «La Romania fra territorialità e ideologia», en P. Catalano y P. Siniscalco (eds.), *Popoli e spazio romano tra diritto e profezia*, Nápoles, 1986, pp. 409-419.

[7] A. P. Kazhdan, «"Romania"», en *id* (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Nueva York-Oxford, 1991, III, p. 1805; K. A. Trypanis, «Les termes "Romios", "Romiossini" et "Romania" pour les grecs», en P. Catalano y P. Siniscalco (eds.), *Popoli e spazio romano*, cit., pp. 431-438.

de el peso de los principios heredados por Roma no impidió que nuevas y distintas fuerzas crearan las premisas para una fractura con la tradición clásica[8], la *pars Orientis,* que con un abuso del lenguaje, por lo demás necesario, se suele denominar bizantina[9], asumió como algo propio la continuidad con el pasado romano. Un pasado, desde luego, idealizado más que conocido, pero ello no les impidió a los soberanos orientales rechazar con desdén el apelativo de «emperadores de los griegos» que les impusieron los monarcas occidentales de los siglos IX y X. Prueba de ello es el desprecio con el que Nicéforo Foca se dirigió al obispo de Cremona, Liutprando, enviado en el año 968 por Otón I a la corte de Constantinopla con objeto de encontrar un acuerdo entre los dos soberanos: «Vos non Romani, sed Langobardi estis»[10].

Sin embargo, este convencimiento que tenían de ser los auténticos herederos del pasado romano reduce el tiempo histórico, y el investigador que se limite a la imagen a menudo ficticia que los bizantinos tenían de sí, o querían transmitir, corre el riesgo de caer de nuevo en la interpretación que dio Edward Gibbon. Como es bien sabido, el investigador inglés, en su *Decline and Fall of the Romain Empire,* publicado en Londres entre 1776 y 1778, utilizó como única categoría historiográfica apta para explicar la milenaria aventura del Imperio romano de Oriente el concepto de *decline,* es decir, una continua y progresiva decadencia y alteración respecto a un modelo original de perfección clásica, cuya sombra sería prolongada por Bizancio durante diez siglos. Pero si la larga duración adjudicada por Gibbon a la decadencia de Roma parecía un gran homenaje, póstumo e indirecto, a su grandeza, dicha interpretación no servía para probar la extraordinaria vitalidad del Imperio bizantino, ya que es incapaz de llegar a una definición positiva de esta civilización de la Edad Media cristiana y europea. En cambio, para comprender Bizancio hay que abandonar en primer lugar el concepto de «decadencia», rescatando a la Edad Media griega del esquema historiográfico ilustrado que tantos obstáculos puso al conocimiento de ese mundo.

Bizancio no compartió con Occidente la disolución política de la Antigüedad, ni la contradictoria complejidad de las nuevas e inestables estructuras, pero su incontestable dependencia del modelo imperial romano estaba lejos de excluir la transformación. Así que es necesario prestar la misma atención a las pervivencias y a los cambios, con objeto de entender la flexibilidad constitucional que definió el pasaje de un mundo a otro, sin descuidar al mismo tiempo las innovaciones, numerosas e importantes, aunque no sean siempre inmediatamente evidentes: como observa Alain Ducellier, «la originalidad de esa civilización no salta a la vista antes de llegar a la edad adulta»[11]. Si, en efecto, es verdad que la parte oriental del Imperio romano fue medieval sin pasar

---

[8] J. Moorhead, «The West and the Roman Past from Theoderic to Charlemagne», en B. Croce y A. Emmet (eds.), *History and Historians in Late Antiquity,* Sidney, 1983, pp. 155-169.

[9] G. Moravcsik, «Byzantinologie, Byzantiologie oder Byzantologie» [1957], en *id., Studia byzantina,* Budapest, 1967, p. 13; cfr. A. Cameron, «The Use and Abuse of Byzantium. Inaugural Lecture» [1990], en *id., Changing Cultures in Early Byzantium,* Aldershot, 1996.

[10] Liutprando, «Relatio de legatione constantinopolitana, cap. XII», en J. Becker (ed.), *Die Werke Liudprands von Cremona,* Hannover-Leipzig, 1915 *(Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum).* Cfr. G. Gandino, *Il vocabolario politico e sociale di Liutprando di Cremona,* Roma, 1995, pp. 268-270.

[11] A. Ducellier, *Les Byzantins. Histoire et culture,* Paris, 1988, p. 1.

por espectaculares revoluciones o bruscas convulsiones, no significa que no fuera capaz de reinterpretar, a través de un constante trabajo de recomposición y reordenación de la vida social, los elementos de la tradición, para adaptarlos a las nuevas fuerzas en acción que en ella se enfrentaban. De hecho, la civilización bizantina estuvo caracterizada por un original proceso dialéctico entre conservadurismo y renovación, aunque esta última no se vio jamás como una fractura radical, sino que más bien se vivió ideológicamente como la recuperación de un modelo que querían siempre idéntico, con el absoluto y necesario respeto por el orden tradicional[12].

El problema de la periodización

Como indica el título, con este telón de fondo de la fluida transición de la tardoantigüedad a la Edad Media griega nos planteamos el problema de la periodización del Imperio bizantino, que incluye, lo primero de todo, la cuestión de cuándo se puso en marcha su propia historia. Esta cuestión es sólo aparentemente académica, ya que en la multiplicidad de respuestas, sugeridas en su momento, se pueden identificar, aun reconociendo la continuidad comúnmente aceptada entre el Imperio romano y el bizantino, los rasgos específicos que diferenciaban al segundo del primero. Por tanto, si no se trata de un estéril juego de fechas, sino de una necesaria búsqueda del momento en el que unas nuevas fuerzas, ya presentes pero todavía en segundo plano, empezaron a funcionar dentro de la tradición preexistente, innovándola, entonces se comprende por qué a la general aceptación de 1453 –año de la caída de Constantinopla en manos turcas– como final oficial del Estado bizantino –pero no de su civilización– no se corresponde un igual consenso sobre dónde situar el inicio. Y eso a pesar de que los historiadores se muestran de acuerdo con Georg Ostrogorsky cuando afirma que «sólo la síntesis de la cultura helenística y de la religión cristiana con la estructura estatal romana permitió la formación de ese fenómeno histórico que conocemos como Imperio bizantino»[13].

Una primera corriente historiográfica, por lo demás ricamente articulada, considera que se puede empezar a hablar de Imperio bizantino, incluso como prolongación del romano, entre los siglos III y IV, cuando la estructura de la sociedad tardoantigua fue marcada de modo irreversible por una serie sin precedentes de reajustes del aparato administrativo y del propio poder imperial. Así, Ernest Stein considera decisiva para la formación del periodo protobizantino *(frübyzantinisch)* la subida al trono de Diocleciano (284-305), pero juzga casi imperceptible la transición de esta era a la constantiniana[14]; hacia esta última, sin embargo, prefieren dirigir su atención investigadores como Georg

---

[12] P. Magdalino (ed.), *New Constantines. The Rhytm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*, Aldershot, 1994, pp. 7-8.

[13] G. Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen Staates*, Múnich, ³1963 [ed. it.: *Storia dell'impero bizantino*, trad. de P. Leone, Turín, 1968, p. 26; ed. cast.: *Historia del Estado bizantino*, trad. de J. Facci, Madrid, Akal, 1984].

[14] E. Stein, *Geschichte der spätrömischen Reiches*, I: *Vom römischen zum byzantinischen Staate (284-476 n. Chr.)*, Viena, 1928, pp. 2-3; *id.*, «Vue d'ensemble sur l'histoire byzantine», *Traditio* VII (1949-1951), p. 99.

Ostrogorsky[15] o, más recientemente, Hans-Georg Beck[16]. De hecho, fue durante el reino de Constantino (325-337) cuando el orden institucional creado por las reformas de su antecesor se perfeccionó y se puso en marcha una mayor burocratización de la sociedad y de un más decidido absolutismo imperial. Y fue también durante ese reinado cuando la religión cristiana consiguió la libertad de culto. Y aún más: gracias a la intervención solícita y resuelta del emperador, fue convocado en el año 325 en Nicea, Asia Menor, el primer concilio ecuménico de la cristiandad, con el que el soberano creó un decisivo instrumento de política eclesiástica con el que sentaba las bases de esa unión entre Estado e Iglesia que tan importante papel desempeñó en la futura evolución de Bizancio.

Según otros investigadores, el Imperio bizantino en realidad no se formó antes del 395, cuando, a la muerte de Teodosio, la bipartición entre *pars Orientis* y *pars Occidentis* del Imperio romano se llevó definitivamente a cabo[17], si bien ocurrió en el marco de una unidad formal aún persistente, y sobre todo fue advertida por una aristocracia senatorial llena de conciencia de romanidad. Una conciencia que, por lo demás, no era ajena tampoco a los pueblos germánicos, si es verdad que el griego Odoacro, después de haber depuesto en el 476 al último soberano romano de Occidente, Rómulo Augústulo, no dudó en enviar las insignias imperiales a Constantinopla con objeto de dejar bien claro que los príncipes germánicos le reconocían a ese Imperio una ideal jurisdicción para sus propios reinos, desde el momento en que ellos se habían establecido en Occidente en calidad de aliados y no como conquistadores. Así que, si el año 476 adquiere un importante valor histórico para el curso de los acontecimientos en Italia, en cambio esta fecha significará bastante poco desde la perspectiva del Oriente mediterráneo, donde se asistió a un espectáculo diferente. Es decir, no a la caída «sin hacer ruido»[18] de un Imperio, sino a su transformación, cuya fase decisiva, según la interpretación de algunos historiadores, debería situarse en época de Justiniano (527-565), «el último gran emperador romano en el trono bizantino»[19]. Sólo entonces –una vez terminada la etapa «clásica» de la codificación del derecho romano, completada la marginación de Italia en un Imperio por última vez reunificado, concluida, en fin, la conversión del Senado en una aristocracia cortesana contra la que se había batido en el siglo VI el anónimo autor del tratado *Sobre la ciencia política* (Περὶ πολιτικῆς ἐπιστήμης)[20]–, se produciría la metamorfosis del Imperio tardoantiguo a la sociedad bizantina[21].

---

[15] G. Ostrogorsky, «Die Perioden der byzantinischen Geschichte», *Historische Zeitschrift* CLXIII (1941), pp. 229-254.

[16] H. G. Beck, *Das Byzantinische Jahrtausend*, Múnich, 1978 [ed. it.: *Il millennio bizantino*, trad. de E. Livrea, Roma, 1981, pp. 37-39].

[17] Por ejemplo, cfr. L. Brehier, *Vie et mort de Byzance*, París, 1946, p. 23.

[18] La expresión es de Arnaldo Momigliano, que en los años setenta, en un ensayo justamente famoso, puso de relieve el silencio de los contemporáneos sobre este supuesto gran acontecimiento: cfr. A. Momigliano, «La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C.» (1973), en *id.*, *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, 1980, pp. 160-179.

[19] La definición es de G. Ostrogorsky, *Geschichte*, cit., trad. it., p. 66.

[20] C. M. Mazzucchi (ed.), *Menae Patricii cum Thoma referendario De scientia politica Dialogus*, Milán, 1982.

[21] Por ejemplo, cfr. F. G. Maier, *Fischer Weltgeschichte*, vol. XIII: *Byzanz*, Fráncfort del Meno, 1973 [ed. it.: *Storia Universale Feltrinelli*, I/3: *L'Impero bizantino*, trad. de L. Sosio, Milán, 1974, pp. 47-49]. Ya en aquellos

La serie de posibilidades resulta, de esta forma, muy amplia, y se enriquece aún más si tenemos en cuenta a quienes, al defender la fractura frente a la continuidad, consideran que sólo los profundos cambios internos iniciados en el siglo VII –y completados en el siguiente–, y que coincidieron con la revolución islámica que llevó a la unidad romana del Mediterráneo a su completa disolución, fueron tales como para imprimir al Imperio tardoantiguo su nueva fisonomía bizantina. Así como también George Finlay (1799-1876) –uno de los predecesores de la moderna bizantinística que proponía como inicio de la historia de Bizancio el 717, con la subida al trono de León III[22]–, en el cuarto volumen de la *Cambridge Medieval History*, publicado a principios de los años veinte del siglo XX, reconocía la inequívoca naturaleza medieval del Estado bizantino sólo a partir de dicho reinado[23]. Y, a su vez, Romilly Jenkins, aun aceptando la habitual subdivisión de la historia bizantina en tres épocas distintas, seguía atribuyéndole al primer periodo, comprendido entre los siglos IV y VII, la definición de «tardorromano» (*Late Roman*), al encontrar sólo en los años comprendidos entre el 610 y 1071 las características «imperiales» que consideraba propias de la Edad Media bizantina y que nuevamente excluía de su última fase[24].

Cada una de estas interpretaciones está defendida por argumentaciones puntuales que se traducen en líneas de investigación sin duda fecundas, pero que provocan en la identificación de la particularidad de Bizancio diferencias cronológicas y regionales considerables, influyendo también con sus sugestiones, a veces muy ideologizadas, en la determinación de las distintas fases del milenio bizantino. Así que para superar los problemas planteados por tan gran variedad de posiciones tal vez sería útil cambiar el punto de vista de la investigación y, siguiendo la reconocida validez metodológica de las consideraciones de André Guillou, para quien la suerte del Imperio dependía de las fluctuaciones de su territorio[25], desplazar nuestra atención del marco cronológico al geográfico. Y, en efecto, si la denominación «Imperio bizantino» define con eficacia el sentido de continuidad institucional a lo largo de su historia, no ocurre lo mismo con el sentido de multiformidad geográfica de un estado que durante siglos adoptó configuraciones regionales muy diversas. En efecto, el territorio imperial estuvo expuesto a continuos cambios: los periodos de contracción se alternaban con ciclos de más o menos amplia recuperación de áreas geográficas que antes habían estado sometidas a su dominio. Sin embargo, parece que hubo tres fases que marcaron de manera decisiva

---

tiempos E. Gibbon vio el reinado de Justiniano como el final de un imperio y el comienzo de otro: A. Cameron, «Gibbon and Justinian», en R. Mckitterick y R. Quinault (eds.), *Edward Gibbon and Empire*, Cambridge, 1997, pp. 34-52.

[22] G. Finlay, *History of the Byzantine and Greek Empires from 716 to 1453*, Londres, 1856, y sobre éste cfr. D. Zakythinos, «Le monde de Byzance dans la pensée historique de l'Europe à partir du XVIIe siècle. Du romantisme au nationalisme» (1966), en *id.*, *Byzance: État-Société-Économie*, vol. I, Londres, 1973.

[23] J. B. Bury (ed.), *Cambridge Medieval History*, IV, Cambridge, 1923; véase también la edición revisada en 1966, p. 9, en la que su nuevo editor, J. M. Hussey, se muestra bastante crítico respecto a esta afirmación.

[24] R. Jenkins, *Byzantium: The Imperial Centuries A.D. 610-1071. Preface*, Londres, 1966.

[25] A. Guillou, *La civilisation byzantine*, París, 1974, cap. I: *Histoire de la géographie*. Cfr. también L. Brehier, *Vie et mort*, cit., p. 17: «Son las peripecias sufridas por el dominio geográfico de Bizancio las que marcan las divisiones naturales de su historia».

su suerte: las invasiones germánicas del siglo V, las árabes y eslavas del siglo VII y la conquista occidental del siglo XIII. Fueron circunstancias muy delicadas, durante las cuales el Imperio sufrió graves, y en ocasiones irreversibles, pérdidas que parecieron comprometer su propia existencia, pero de las que consiguió salir gracias a una serie de contraofensivas militares y de profundas reformas internas. Justiniano, los emperadores de la dinastía Armórica y Macedonia, y por último, los Paleólogos, supieron afrontar estos periodos de extrema dificultad, determinando positivamente la geografía histórica de Bizancio. Ésta es una visión que permite al historiador recuperar la realidad tanto de áreas provinciales a menudo muy alejadas de la capital y arraigadas en ilustres tradiciones intelectuales, como de formaciones estatales destinadas a convertirse, sobre todo en el mundo eslavo, en un fértil terreno de culturas nacionales, influidas, sin embargo, por una tradición autocrática de clara ascendencia constantinopolitana. No obstante, desde esta perspectiva también siguen estando abiertas las cuestiones relativas a la transición de la tardoantigüedad a Bizancio.

Premisas e inicios de la historia bizantina

A pesar de tantos y tan complejos problemas, y aun reconociendo que el paso de una edad a otra se llevó a cabo muy lentamente y de manera contradictoria –si en el siglo IV la Antigüedad parecía ya superada, no por ello podía decirse que se hubiera acabado–, parece oportuno considerar la era constantiniana como punto de partida de la historia bizantina. Éste fue, en efecto, el momento en el que la tradición cristiana y la romana no sólo empezaron a coexistir, sino que, al encontrar en el sistema imperial el mejor apoyo, se integraron hasta convertirse, dentro de una significativa relación de complementariedad, en los polos fundamentales y persistentes de la conciencia social y política bizantina. Fue Eusebio, obispo de Cesárea (260-340), quien tradujo en nociones cristianas los elementos heredados de la anterior tradición política, conjugando las reminiscencias de la monarquía sacra de tipo veterotestamentario con los principios del ordenamiento estatal grecorromano. Ligadas a la irrefutable autoridad de la tradición bíblica, estas cuestiones fundamentales se situaban dentro de una «economía de la salvación», enunciando la teoría que haría de la monarquía universal el indispensable corolario de la fe monoteísta. Al imperio ecuménico se añadía el ecumenismo de la religión y la *pax romana* se transformaba con una extraordinaria metamorfosis en la *pax romana christiana:* era el anuncio de un nuevo reino –el último de las grandes monarquías universales que predijera el profeta Daniel– destinado a terminar sólo con la venida del reino de Dios a la Tierra, después de la provisional victoria y consiguiente derrota del Anticristo[26].

Si con razón se puede situar el comienzo de la historia bizantina en el siglo IV, en cambio hay que recordar que el imperio fundado por Constantino afirmó su específi-

[26] G. Podskalsky, «Représentation du temps dans l'eschatologie impériale byzantine», en *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge, IIIe-XIIIe siècles. Paris, Colloques internationaux du CNRS,* Paris, 1984, pp. 439-450.

ca personalidad sólo en el transcurso del tiempo y que sus contemporáneos no tuvieron ninguna conciencia de este cambio; es más, para ellos la conversión de Constantino no representó un verdadero inicio. En las fuentes antiguas se prefería más bien resaltar, gracias a una lectura providencialista de la historia, la coincidencia temporal entre la formación del Imperio romano, convencionalmente situada bajo Augusto, y el evento de la Encarnación que marcaba el inicio del Reino de Cristo. «La evolución de Roma –escribía san Gregorio de Nacianzo (hacia 330-390)– ha coincidido con la del cristianismo: el Imperio comenzó con la llegada de Cristo, ya que nunca antes el poder se había concentrado en las manos de un solo hombre»[27]. Este sincronismo era manifestado todavía con extrema claridad en el siglo IX, en un texto de poesía litúrgica compuesto por la monja e himnógrafa Casiana:

> Cuando Augusto se convirtió en el único monarca de la tierra entre los hombres, cesó la poliarquía, y cuando Tú te hiciste hombre de la Virgen, desapareció el politeísmo de los ídolos. Las ciudades se encontraron bajo un único imperio temporal y las naciones creyeron en una sola dominación divina[28].

Por último, no debemos olvidar que la misma edificación de Constantinopla en el 330 constituyó para los orígenes de la historia bizantina un punto de partida, justificado y arbitrario a la vez. Desde luego, no es necesario subrayar la extraordinaria importancia de este hecho que parecía concretizar el desplazamiento del Imperio hacia Oriente, poniendo de manifiesto, además, el dualismo entre las dos partes de la romanidad implícito en su diferente grado de desarrollo económico, social y cultural. Pero tampoco se puede ignorar que tuvo que pasar más de medio siglo para que Constantinopla afirmase su centralidad como sede estable y reconocida del poder. A principios de los años setenta, Gilbert Dagron explicó de manera ejemplar cómo la edificación de esta ciudad no había sido concebida como un acto revolucionario, sino que se convirtió en tal en los años siguientes, más allá de las intenciones de su fundador. De hecho, Constantino había pensado en su ciudad no como en una nueva capital antagonista de Roma, sino como en un duplicado de la misma en Oriente y a la que, muy verosímilmente, quería unir su dinastía. Así pues, no sólo seguía siendo Roma la primera ciudad del Imperio para la sensibilidad colectiva, a pesar de que desde hacía mucho tiempo los soberanos ya no tuvieran en ella su sede efectiva, sino que también en la realidad institucional se necesitaron unos setenta años para que Constantinopla asumiese las mismas características de la antigua capital[29]. Con razón este proceso hay que considerarlo cerrado en el año 451, cuando el canon 28 del Concilio de Calcedonia, aun reconociendo al obispo de Roma el primado honorífico de la Iglesia cristiana, confirmó la equiparación entre las cátedras de Roma y Constantinopla. Aunque también es cierto que esta asimilación se producía exclusivamente en relación al rango ocupa-

---

[27] Gregorio de Nacianzo, *Discours 1-3*, J. Bernardi (ed.), París, 1978, pp. 136-137.

[28] W. Christ y M. Paranikas, *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*, Leipzig, 1871, p. 104.

[29] G. Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, París, 1974 [ed. it.: *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*, trad. de A. Serafini, Turín, 1991].

do en el Imperio por la ciudad del Bósforo, ya que ésta no podía ostentar bajo el perfil eclesiástico ningún especial título dignatario[30]. Sin embargo, el reconocimiento de la superior posición de Constantinopla no tuvo como inmediata consecuencia la aniquilación de metrópolis importantes como Antioquía o Alejandría: éstas siguieron siendo grandes centros de competición política y, a la vez, focos de peculiaridades locales, hasta finales del siglo VI, cuando se produjo, por lo menos desde esta perspectiva, y según las observaciones de Averil Cameron, un concreto cambio de dirección[31].

La transición hacia la Edad Media griega

No es menos complejo determinar en qué momento concluye la fase «protobizantina». Sin embargo, a pesar de todas las posibles contraargumentaciones y las frecuentes incertidumbres a la hora de reconocer la dinámica del cambio y de la conservación, el siglo VII está normalmente considerado por los historiadores como un momento crítico. Desde la segunda mitad del siglo anterior, además, había tres indicios que preanunciaban un giro radical: el aumento de impulsos centrífugos caracterizados, en las regiones cristianas monofisitas, por la formación de iglesias nacionales en oposición a la ortodoxa e imperial de Constantinopla; la organización de los exarcados de Italia y África, donde se experimentó antes que en el resto del Imperio una acentuada militarización de las estructuras administrativas; el mayor peso atribuido a la política de Oriente, que, aunque no significara una renuncia a los intereses de Occidente, era prueba de que los lazos entre romanidad occidental y oriental se estaban aflojando.

Todo esto es sin duda verdad, pero es igualmente cierto que sólo con la muerte de Foca en el año 610 y la subida al trono de León III en el 717 el Imperio conoció las transformaciones radicales que influirían durante mucho tiempo la historia posterior. Por tanto, parece justo reconocer que el reinado de Heraclio (610-641) representó el límite entre dos épocas mucho más de cuanto lo hizo el cambio producido por Constantino cuando transfirió su sede a Constantinopla, hecho decisivo, pero que aún se inscribía dentro de las estructuras políticas y sociales de la tardoantigüedad. Con Heraclio los ecos del pasado desde luego no se apagaron, pero lo «nuevo» se impuso con tal evidencia que, aun moviéndose en la constante duplicidad de tradición e innovación, fue el contraste dialéctico entre lo antiguo y lo moderno el que tejió la verdadera trama del siglo. Mucho más si tenemos en cuenta que las invasiones ávaro-eslavas en el área balcánica y el nacimiento del islam, con la consiguiente formación del califato en los confines orientales, contribuyeron a remodelar el ordenamiento administrativo de Bizancio casi tanto como la geografía de sus territorios. El Imperio me-

---

[30] E. Schwartz (ed.), *Acta Conciliorum Oecumenicorum*, Berlín, 1914, II: *Concilium Universale Calcedonense*, 1/3, pp. 88-89.

[31] A. Cameron, «Images and Authority. Elites and Icons in Late Sixth Century Byzantium», en M. Mullet y R. Scott (eds.), *Byzantium and the Classical Tradition*, Birmingham, 1981, pp. 205-234; cfr. H. G. Beck, «Constantinople: The Rise of a New Capital in the East», en K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*, Nueva York, 1980, pp. 29-37.

diterráneo de la época de Justiniano, todavía subdividido en diócesis y provincias, como en la época tardoantigua, había dejado el puesto a un imperio greco-anatólico, repartido ahora en circunscripciones militares. Un imperio que encontraba su unidad geográfica y espiritual en torno a Constantinopla y que se fue alejando gradualmente de la estructura estatal original para acercarse cada vez más al modelo helenístico. La adopción –oficialmente reconocida por primera vez en un protocolo del 629– del título griego de *basileus* en lugar del equivalente latino *imperator* no indicaba solamente que el Imperio se preparaba para asumir como lengua oficial el griego, y justo, además, mientras en la cuenca mediterránea las provincias bizantinas en vías de una rápida individualización parecían ignorarlo. Este título significaba algo más, y es que ya no se consideraba la dignidad imperial como el grado supremo de una jerarquía, sino como una especie de gracia divina, una unción simbólica que, al ligar al afortunado elegido con un linaje de soberanos de la dinastía de David, se extendía a toda su familia[32].

El paso de la Antigüedad a la Edad Media podría decirse que se había producido, aunque también merecen un detallado análisis las conclusiones de Evelyne Patlagean en su estudio sobre la pobreza en Bizancio entre los siglos IV y VII. La investigadora francesa está dispuesta a reconocer el papel crucial desempeñado por el siglo VII, sobre todo para esas áreas –Siria, Egipto, Palestina– para las que la invasión árabe supuso «una corte sin vuelta atrás», pero, por otro lado, se muestra convencida de que en los territorios que seguían siendo bizantinos el final de la evolución iniciada en el siglo IV, cuando aparecieron por primera vez los gérmenes de la futura sociedad medieval, se produjo únicamente en el siglo XI. Sólo entonces, después de que se generalizaran las relaciones señoriales, la sociedad se ruralizó del todo, allí donde el desmoronamiento de la estructura urbana tradicional no representó más que un momento, si bien de extrema importancia, dentro de un proceso caracterizado aún por «continuidades esenciales», como la aldea y el sistema fiscal[33]. No hay duda de que merece la pena reflexionar detenidamente sobre el conjunto de dichas observaciones, mucho más si se considera que también en los países invadidos por los árabes, y sobre todo en la zona comprendida entre el Tauro y Armenia, en la que el islam y la cristiandad, aun combatiéndose, convivieron largo tiempo, la experiencia bizantina estaba lejos de agotarse con rapidez; es más, a muchos historiadores hoy les resulta evidente que para la mayor parte de la población local la vida continuó de la misma forma y con los mismos modos de antes[34]. Por ello no carece de significado el que

---

[32] S. Spain Alexander, «Heraclius, Byzantine Imperial Ideology and the David Plates», *Speculum* 52 (1977), pp. 217-237. Cfr. también I. Shaid, «The Iranian Factor in Byzantium during the Reign of Heraclius», *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972), pp. 295-320.

[33] E. Patlagean, *Pauvreté économique et pauvreté sociale à Byzance, 4e-7e siècle*, París-La Haya, 1977 [trad. italiana parcial de G. Barone, *Povertà ed emarginazione sociale a Bisanzio, IV-VII secolo*, Roma-Bari, 1986, con una nueva *Introducción* a cargo de la autora, p. 9]. Cfr., sobre la continuidad de las instituciones militares tardorromanas, W. E. Kaegi, «Two Studies in the Continuity of Late Roman and Early Byzantine Military Institutions», *Byzantinische Forschungen* VIII (1982), pp. 87-113.

[34] Por ejemplo, cfr. C. Mango, «La cultura greca in Palestina dopo la conquista araba», en G. Cavallo (ed.), *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Palermo, 1991, pp. 37-47; M. Gil, *A History of Palestine, 634-1099*, Cambridge, 1992.

Klaus Randsborg, basándose en los testimonios arqueológicos, afirme que, a pesar de los evidentes cambios políticos, los modelos de asentamiento y la cultura material de los países mediterráneos empezaron a sufrir drásticas transformaciones sólo en el siglo XI[35].

Sin embargo, quedan aún algunas dudas sobre los cambios producidos durante el siglo VII tanto a causa de la ofensiva islámica, que trastocó el equilibrio mediterráneo, como también –así lo demostró recientemente Michael McCormick– por una transformación más general, efectiva desde el siglo anterior, de la sociedad y de la economía. Es una paradoja significativa de la tardoantigüedad el hecho de que a partir del siglo VI las embarcaciones de abastecimiento transportaran, además del trigo, la peste, casi como un presagio del final de los suministros y del sistema económico-fiscal del que formaba parte[36]: el Mediterráneo antiguo sucumbía para dejar espacio al Mediterráneo medieval, obligando al Imperio a llevar a cabo decisivos reordenamientos internos. Así que con razón Michael Hendy ponía de manifiesto cómo la era de Heraclio, lejos de representar un final, debería ser más bien, y en primer lugar, considerada el comienzo de un proceso de transformaciones estructurales, después de las cuales el Imperio dejó de ser «romano» para ser modificado en «una forma que se puede reconocer con propiedad como bizantina»[37].

Las características de una transición

Aunque haya un consenso sustancial entre los investigadores a la hora de considerar el siglo VII como periodo crucial para la historia de Bizancio, no sucede lo mismo cuando deben determinar las causas de dichos cambios. Sobre todo resulta difícil valorar si las transformaciones que entonces se produjeron fueron tan dramáticas como para dar una idea de «crisis» y de «fractura» o si, por el contrario, la tardoantigüedad y el Medioevo bizantino deben ser juzgados como difícilmente inseparables, desde el momento que los cambios, aun siendo profundos, no fueron tantos como para anular en la conciencia de la clase dirigente la idea de que la herencia antigua seguía siendo un proceso activo en el que buscar respuestas para el presente. Una abundante literatura plantea este problema, y lo cierra ya sea defendiendo la pervivencia de las estructuras estatales e intelectuales que aseguraron la transmisión a Bizancio de la herencia romana, ya sea considerando los años comprendidos entre mediados del siglo VII y mediados del XI como «una enorme brecha» («eine ungeheuere Lücke»), parafraseando una expresión usada por primera vez a finales del siglo XIX por Karl Krumbacher, según el cual «jamás el inmenso río espiritual representado por la literatura griega, des-

[35] K. Randsborg, *The First Millennium A.D. in Europe and the Mediterranean. An Archeological Essay*, Cambridge, 1991.

[36] M. McCormick, «Bateaux de vie, bateaux de mort. Maladie, commerce, transports annonaires et le passage économique du Bas-Empire au Moyen Âge», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo* (3-9 de abril de 1997), *Settimane di studio del CISAM*, XLV, Spoleto, 1998, pp. 35-118.

[37] M. F. Hendy, *Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300-1450*, Cambridge, 1985, p. 17.

de los tiempos de Homero hasta los de Mahoma el Conquistador, se secó tanto tiempo y tan profundamente como durante esos siglos»[38].

Hans-Georg Beck, en cuya sofisticada y a veces paradójica interpretación de la civilización bizantina la clase intelectual desempeñó un papel preeminente, sitúa sin problemas en el siglo VII el comienzo del periodo «bizantino medio». Sin embargo, insiste en las nociones de «permanencia» *(Permanenz)* y de «continuidad» *(Kontinuität)*, subrayando la unidad del milenio bizantino y el *continuum* de su cultura como signo distintivo respecto a la contemporánea sociedad occidental: «la verdadera pervivencia del mundo antiguo en el Medioevo bizantino es la pervivencia de su reivindicación cultural» *(Bildungsanspruch)*[39]. Asimismo, aunque con una perspectiva de investigación diferente, Paul Lemerle opina que el siglo VII fue un periodo de cambio profundo del modelo antiguo, pero no de fractura total ni de contradicciones insanables, hasta el punto de que a las migraciones eslavas no se les puede atribuir el significado de ruptura que comúnmente se les adjudica[40]. Éstas deben ser más bien vistas como momentos de un recorrido sustancialmente unitario que llevó a la formación de una identidad cultural autónoma de los pueblos balcánicos y a la génesis de los primeros Estados nacionales[41]. También según André Guillou y Alain Ducellier, el Imperio en el siglo VII reaccionó a las dificultades internas y externas alejándose de la forma estatal romana; sin embargo, esta transformación, por radical que fuera, fue llevada con un espíritu conservador, pero no por ello menos creativo e innovador. Los dos investigadores franceses no pretenden en absoluto negar la inconmensurable distancia que separa al Imperio de Heraclio del de Constantino, sino sólo hacer patente, sin esquematismos, la doble y compleja realidad del siglo VII, caracterizado por la continuidad de una antigua tradición institucional, capaz todavía de condicionar a la sociedad, y, al mismo tiempo, por la evolución de un proceso –no carente de aspectos traumáticos, aunque se mantuvieron bajo control en su conjunto– al final del cual Bizancio se vio profundamente transformada tanto en el aspecto político-administrativo como en su ordenamiento territorial.

Por el contrario, Cyril Mango cree que puede individuar en ese periodo una «catastrófica fractura» que, con su impacto explosivo y traumático, impuso al Imperio su transformación más profunda, hasta el punto de configurarse como «el episodio central de la historia bizantina»[42]. En su opinión, el factor decisivo de dicha metamorfosis hay que buscarlo en el colapso de las ciudades durante los siglos VII y VIII, más que en los cambios manifestados en el campo. Estos últimos, en efecto, podrían no haberse producido con las formas estructurales de las que hablan los historiadores que, «partiendo del presu-

---

[38] K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches*, Múnich, 1891, p. 12. Esta expresión será retomada por D. Zakythinos, «La grande brèche dans la tradition historique de l'Hellénisme du septème au neuvième siècle», en *id.*, *Byzance*, cit., V, pp. 300-327.

[39] H. G. Beck, *Das Byzantinische Jahrtausend*, cit., ed. it., p. 16.

[40] P. Lemerle, «Les répercussions de la crise de l'empire d'Oriente au VIIe siècle sur les pays d'Occident» [1958], en *id.*, *Le monde de Byzance: histoire et institutions*, Londres, 1978.

[41] V. Tapkova Zaimova, «Sur les rapports entre la population indigène des régions balkaniques et les "barbares" au VIe et VIIe siècle», *Byzantinobulgarica* (1962), pp. 67-78.

[42] C. Mango, *The empire of the New Rome*, Londres, 1980 [ed. it.: *La civiltà bizantina*, Roma-Bari, trad. de P. Cesaretti, 1991, p. 9]

puesto de una continuidad de la vida urbana [...], han intentado descubrir una revolución agraria», aunque «de hecho, era la vida urbana la que había caído»[43]. Y el primero de todos ellos fue Ostrogorsky, decidido a asociar la supervivencia del Imperio y el nacimiento de la Bizancio medieval a una radical «regeneración interna», caracterizada en el aspecto institucional por el abandono, desde el reinado de Heraclio, del complejo sistema provincial heredado por Constantino y sustituido por nuevas unidades administrativas de carácter decididamente militar –los *themata*–, indisolublemente ligadas al nacimiento de un ejército de soldados-campesinos que se traían de sus propias tierras los medios para sustentarse y equiparse. De aquí que hubiera una absoluta subordinación por parte de las autoridades civiles a las jerarquías militares, reclutadas en su mayor parte entre la población local y caracterizadas por un arraigo territorial cada vez más sólido[44].

La cuestión planteada por Mango acerca de la suerte de los centros urbanos en los siglos VII y VIII no es en absoluto nueva; es más, se puede afirmar con seguridad que los problemas relativos a la transición del modelo de asentamiento romano y tardoantiguo al del pleno periodo medieval y bizantino son objeto principal desde hace algunos decenios de detallados estudios, así como de apasionadas polémicas dirigidas a explicar si en Oriente las ciudades sobrevivieron parcialmente a los cambios del siglo VII o si, por el contrario, su completa desaparición condujo a una fractura total entre la Bizancio medieval y sus raíces clásicas[45]. A favor de esta última interpretación ya se había manifestado, desde los años cincuenta, Kazhdan, que considera el periodo comprendido entre mediados del siglo VII y mediados del IX como una «edad oscura» que había afectado a todas las ciudades bizantinas, hasta el punto de causar durante por lo menos dos siglos una auténtica ruptura en la continuidad de la vida urbana de los grandes centros de tradición helenística[46]. De aquí que haya que relacionar la ruralización de la sociedad y la disolución de la civilización urbana, en primer lugar, con la extinción de los tradicionales lazos sociales fundados en una común pertenencia a la colectividad ciudadana. Y en realidad, al faltar la vida pública, la sociedad y la cultura fueron «atomizadas» y la misma sociedad adquirió su característica de «individualismo sin libertad», que Kazhdan piensa que era una peculiaridad de la civilización bizantina[47]. También para Dionysios Zakythinos –que retoma en parte las observaciones de Ernst Kirsten en el XI Congreso internacional de estudios bizantinos que tuvo lugar en Múnich en 1958[48]– el final de las grandes ciudades antiguas, abandonadas o re-

---

[43] *Ibid.*

[44] G. Ostrogorsky, *Geschichte*, cit., ed. it., pp. 85-90. Sobre el nacimiento y la formación de la organización temática cfr. R. J. Lilie, «Die zweihundertjärige Reform: Zu den Anfängen der Themenorganisation im 7. und 8. Jahshundert», *Byzantinoslavica* XLV (1984), pp. 27-39, 190-201.

[45] Entre las aportaciones más recientes se encuentra N. Christie y S. T. Loseby (eds.), *Towns in Transition Urban Evolution in Late Antiquity and the Middle Ages*, Aldershot, 1996, y, para el desarrollo de los estudios arqueológicos, véase E. Zanini, *Introduzione all'archeologia bizantina*, Roma, 1994, pp. 117-171.

[46] A. P. Kazhdan, «Vizantijskie goroda v. VII-IX vv. [Las ciudades bizantinas en los siglos VII-IX]», *Sovetskaja Archeologija* 21 (1954), pp. 164-183.

[47] A. P. Kazhdan y G. Constable, *op. cit.*, p. 34.

[48] E. Kirsten, «Die byzantinische Stadt», en *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß*, Múnich, 1958, V.3, pp. 1-48.

ducidas a aglomeraciones insignificantes, marcó el nacimiento de una nueva sociedad. Pero, al contrario que Kazhdan, el historiador griego atribuye la causa del colapso urbano no a un cambio general interno de las estructuras tardoantiguas, sino a la acción destructiva de los árabes y la consiguiente pérdida de las provincias orientales. Desde esta perspectiva, la fecha del 17 de septiembre del año 642 –el día en que la flota imperial abandonó Alejandría– asumiría, así, un significado simbólico, de tal forma que llegaría a separar dos pasajes históricos bien individualizados: «la Antigüedad muere» y comienza «la gran fractura» de los siglos VII-IX, marcados por la ruina del sistema político y social pacientemente elaborado por el sincretismo grecorromano[49].

El eclipse de la vida cívica fue, por tanto, identificado por estos investigadores como el factor fundamental de la ruptura entre Antigüedad y Medioevo bizantino, más aún si se considera que la crisis del binomio *plebs-curia* confirió también –y no podía ser de otro modo– la tradicional adhesión intelectual y afectiva a las formas de vida propias del mundo clásico. No sólo se vio afectada la estructura arquitectónica de los espacios urbanos, sino que también se subvirtieron los valores morales: al tradicional y codificado orden jerárquico, cuya violación turbaba y levantaba sospechas entre la autoridad pública, se contrapuso un orden ético que el «hombre santo», con intransigente determinación, reivindicaba como algo absolutamente superior[50]. Por ello resulta lógico que aquélla fuera la época áurea de las visiones apocalípticas y de las más intensas referencias al Antiguo Testamento, cuya tradicional función a la hora de prefigurar los esquemas ordenadores dentro de los cuales había que comportarse se veía ahora reafirmada, sobre todo después de la completa asimilación entre Bizancio y el pueblo electo. También se plantearon problemas de identidad cultural en la clase burocrática bizantina, que ya no procedía de la aristocracia territorial de elevada cultura tardoantigua; así que, en opinión de Mango –y difícilmente podría pensarse en una visión tan opuesta a las tesis defendidas por, pongamos como ejemplo, Beck–, si en la sociedad bizantina se conservó la tradición de la cultura clásica, fue restringiéndola a un irrelevante número de intelectuales cuya producción ofrece «un espejo deformante» de esa civilización, que nos impide comprender del todo la radical transformación de la vida bizantina tal como resulta, en cambio, de los dictámenes de la arqueología[51].

Con ello, los defensores de la discontinuidad no pretenden afirmar que del siglo VII al XV el Imperio se quedara sin ciudades; al contrario, no tienen problemas en admitir que la urbanización fue desarrollándose paulatinamente. Pero cuando en la primera mitad del siglo IX Bizancio empezó a salir de su época más difícil, los cambios pa-

---

[49] D. Zakythinos, «La grande brèche», cit., p. 324. Muchos arqueólogos achacan la crisis de las ciudades a la acción destructiva de fuerzas llegadas del exterior, entre otros C. Foss, «Archaeology and the "Twenty City" of Byzantine Asia», *American Journal of Archaeology* LXXXI (1977), pp. 469-486; *id.*, *Ephesus after Antiquity. A Late Antique, Byzantine and Turkish City*, Cambridge, 1979.

[50] P. Brown, *The Cult of the Saints*, Chicago, 1981 [ed. it.: *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, trad. de L. Repici Cambiano, Turín, 1983]; *id.*, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Londres, 1982 [ed. it.: *La società e il sacro nella tarda antichità*, trad. de L. Zella, Turín, 1988].

[51] C. Mango, «Byzantine Literatur as a Distorting Mirror. Inaugural Lecture» [1974], en *id.*, *Byzantium and its Image*, II, Londres, 1984, pp. 3-18. Cfr. J. F. Haldon, *Byzantium in the Seventh Century. The Transformation of a Culture*, Cambridge, 1990, sobre todo pp. 436-458.

recían ya irreversibles y aunque se intentó devolverle la vida a la ciudad antigua, símbolo y orgullo de la aristocracia romana, se descuidaron sus elementos fundamentales: de hecho, las instituciones que habían sido el producto de estructuras cívicas evolucionadas y peculiares no habían podido sobrevivir a su eclipse. Con la desaparición de los teatros, basílicas, termas y pórticos, había desaparecido inevitablemente un antiguo modelo de vida social. La renovación constructora debida a Basilio I (867-886) es verdad que tuvo como punto de referencia teórica la era justiniana, pero los destinatarios de la munificencia imperial eran ahora los entes eclesiásticos y el mundo que giraba en torno a la corte. Porque también el surgimiento, por primera vez en tiempos de los Macedonios, de cultos dinásticos llevó, junto a formas de devoción familiar y privada, a una revisión de las procesiones en honor de los santos protectores de la casa reinante. Como ha explicado Paul Magdalino, los cortejos religiosos ya no conducían a los emperadores fuera del palacio hacia la ciudad, sino que se llevaban a cabo en las iglesias del conjunto palacial[52]. Hay un relato de Constantino Porfirogénito (913-959) que es revelador en este sentido. En él, cuando habla de la *res aedificatoria* de Basilio I, recuerda cómo su antepasado,

> [...] al ver a la plebe urbana de los artesanos, que afluía a la plaza llamada Foro, toda preocupada por sus necesidades y olvidándose del cuidado del alma, como no había en las inmediaciones ningún lugar de oración, levantó en la plaza una iglesia bellísima y venerable en honor de la Madre de Dios para que durante el tiempo lluvioso y en el invierno sirviese de resguardo a la muchedumbre y de alivio y socorro para la salvación del espíritu[53].

Si los soberanos de la Antigüedad habían manifestado su mecenazgo construyendo termas o plazas columnadas, en el siglo XI el programa de edificaciones imperial estaba destinado en primer lugar a la restauración y a la construcción de iglesias y de instituciones caritativas, preocupándose poco por la arquitectura civil, lo que resulta muy significativo si se tiene en cuenta la insistencia propagandística de los emperadores macedonios sobre la *renovatio imperii*.

Ruptura, continuidad o evolución

Si le hemos dedicado tanto espacio al problema de la supervivencia o no supervivencia de las ciudades a partir del siglo VII es porque se trata de una cuestión decisiva para comprender la real entidad de los cambios que se produjeron entonces y para saber, además, qué significado hay que atribuir a los dos siglos inmediatamente posteriores, que los defensores de la desaparición de cualquier forma de vida urbana no du-

---

[52] P. Magdalino, «Observations on the Nea Ekklesia of Basil I», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 37 (1987), pp. 57-60.

[53] I. Bekker (ed.), *Theophanes Continuatus*, V. *De Basilio Macedone*, Bonn, 1838, cap. XCIII, p. 339 (*Corpus Scriptores Historiae Byzantinae* = *CSHB*).

dan en definir como «la edad oscura» *(the dark age)* de Bizancio. Es una cuestión decisiva, pero su resolución no encuentra una respuesta común. Quedan pocas dudas sobre la importancia de los cambios producidos a lo largo del siglo VII, que ya tuvieron su origen entre el quinto y el séptimo decenio del siglo anterior, cuando comenzó el crucial declive del orden curial ya sea como grupo social con recursos económicos autónomos, ya sea como elemento de base de la administración municipal. En efecto, es cierto que desde el reinado de Heraclio faltaba ese «mosaico de ciudades» con el que aún en tiempos de Justiniano se resumía el aspecto del Imperio[54]. Tanto si nos inclinamos por el eclipse total de los centros urbanos, como si, por el contrario, por su continuidad, consideramos que éstos tuvieron que sufrir una profunda reorganización, el resultado fue el declive de la vida cívica y el crecimiento igualmente evidente del mundo rural. Aunque las generalizaciones corren el riesgo de trazar un cuadro que se corresponde poco con la realidad, no se puede tampoco ignorar una cierta continuidad, por lo menos física, si no institucional, de gran parte de los centros tardoantiguos, y también hay que admitir que las listas episcopales demuestran la perpetuación relativamente estable de los cargos eclesiásticos en sus respectivas sedes. Así que, independientemente de Constantino, cuya tradición ciudadana continuó sin interrupciones, aunque haya que «albergar algunas dudas sobre la supervivencia de las ciudades, que desaparecieron o se convirtieron en simples suburbios», debemos, con Gilbert Dagron, «concluir que hubo una continuidad de una civilización urbana caracterizada por el intercambio de moneda, por el respeto de las leyes escritas y por el recurso a las prácticas jurídicas, por un cierto tipo de administración y de organización social»[55].

También desde este punto de vista parece arriesgado juzgar como un abismo oscuro y profundo el periodo comprendido entre mediados del siglo VII y mediados del IX. En efecto, resulta excesivo el énfasis que suele ponerse en los aspectos negativos de ese periodo en el que, a pesar de la pérdida de importantes regiones del territorio imperial, se sentaron las bases de la profunda reforma política y social que caracterizaría durante siglos el curso posterior de la historia bizantina. Así pues, y a la luz de los estudios más recientes, nos parece oportuno analizar esta época con mayor cautela, reflexionando asimismo sobre el hecho de que en el aspecto intelectual el surgimiento de una cultura islámica no supuso ninguna fractura, gracias también a la formidable influencia ejercida sobre la misma por el helenismo[56], hasta el punto de que algunos historiadores ven en el islam no un factor de destrucción, sino la culminación de la tardoantigüedad[57]. Con razón, en la ponencia presentada en Spoleto en 1977, Averil Cameron invitaba a rescatar el siglo VII de las tinieblas de los «siglos oscuros»: desde luego, no para negar que con éste terminaba el periodo protobizantino, sino por la imposibilidad de definir las tensiones, los conflictos, así como las renovaciones simple-

---

[54] La expresión es de G. Dagron, *op. cit.*, ed. it., p. 58, que se remite a A. H. Jones, *The Later Roman Empire A.D. 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, 1964, pp. 712-718.

[55] G. Dagron, «La città bizantina», en P. Rossi (ed.), *Modelli di città. Strutture e funzioni politiche*, Turín, 1987, p. 156.

[56] G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge, 1990 [ed. it.: *L'ellenismo nel mondo tardoantico*, trad. de P. Rosafio, Roma-Bari, 1992].

[57] G. Fowden, *Empire to Commonwealth. The Consequences of Monotheism in Late Antiquity*, Princeton, 1993.

mente con los términos de «decadencia» y «caída». Por tanto, el concepto de «crisis» habría que sustituirlo por el de «transformación», más propio para dar a entender la complejidad y la multiplicidad de cambios advertidos sólo parcialmente por sus contemporáneos[58]. Una transformación que las mismas incertidumbres de la periodización definen como gradual y no traumática, que se extendería quizá hasta el siglo IX, de forma que en la misma se incluiría el periodo de la controversia iconoclasta, iniciada oficialmente bajo el reinado de León III (717-741), pero cuyas antiguas y profundas raíces se encuentran ya en el siglo anterior[59].

La edad «mediobizantina»: el carácter unitario de un largo periodo

Basándonos en el conjunto de consideraciones expuestas más arriba, parece entonces correcto considerar el siglo VII como el comienzo de la fase medieval de la historia bizantina, una fase que habría que cerrar con el 1204, año de la conquista de Constantinopla por parte de los cruzados. Y, de hecho, éstos son los límites cronológicos que normalmente se han aceptado para los siglos centrales de la historia del Imperio, si bien existen buenos motivos para anticipar su final al siglo XI, que, según Lemerle, se configura como un decisivo «cambio de página en el destino de Bizancio»[60].

No obstante, por amplio que sea el arco cronológico mediobizantino, se pueden encontrar características comunes y elementos de una coherencia tal que permiten considerarlo de manera unitaria. Ante todo, eran idénticos los mecanismos de sucesión imperial y la naturaleza del poder. Lo sacro y lo divino legalizaban y justificaban con cada vez mayor vigor la autoridad del soberano, reforzada además por la progresiva afirmación de la conciencia dinástica que caracterizó cada vez más a la aristocracia dominante, cuya matriz militar y política se encontraba sobre todo en la parte central y oriental de Asia Menor. En efecto, el nacimiento imperial adquiría cada vez mayor importancia, hasta convertirse, a partir del siglo IX, en el factor decisivo de legitimidad, hasta el punto de que con la dinastía de los Macedonios (867-1056) se decidió implícitamente que una familia, y ya no un solo individuo, fuese la elegida por Dios para reinar[61]. Además, cobró mayor importancia, perpetuándose, la posición simbólica del soberano a través de una elaboración teórica, a la cual la retórica proporcionó el discurso, y la iconografía la representación. De hecho, el palacio no fue solamente un organismo de gobierno y administración, sino que también se convirtió en el lugar de representación por excelencia gracias a la meticulosa etiqueta de las audiencias a los embajadores y de los banquetes imperiales, ya que –como escribía un funcionario de

[58] A. Cameron, «The Perception of a Crisis», en *Morfologie sociali e culturali*, cit., pp. 9-31.

[59] *Id.*, «The language of Images: the Rise of Icons and Christian Representation» (1992), en *id.*, *Changing Cultures*, cit., XII.

[60] P. Lemerle, «Byzance au tournant de son destin», en *id.*, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris, 1977, pp. 251-312.

[61] A. Ducellier, *op. cit.*, p. 98. Cfr. también G. Dagron, *Empereur et prêtre. Etude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris, 1996, pp. 201-203.

la corte en el siglo IX– el grado de «celebridad» alcanzado por cada uno en la vida «sólo se manifiesta visiblemente en el orden de precedencia con el que se es llamado a la espléndida mesa de nuestros muy sabios emperadores»[62]. Con su ceremonial celebrativo de las glorias dinásticas, la corte se configuró como «una potente máquina para evocar el pasado y fijar el presente, para seleccionar lugares cargados de memoria, a su vez destinados a generar memoria»[63].

Además, todas las fuentes –desde la legislación imperial de los siglos VIII-XI hasta los numerosos textos hagiográficos que demuestran la abigarrada devoción medieval, o los documentos del siglo X que contienen concesiones a entes monásticos– manifiestan con claridad la importancia de la aldea y todavía más, como ha demostrado Michel Kaplan, la preeminencia de la hacienda familiar de producción: aldea y hacienda familiar fueron los centros fundamentales de la sociedad rural y del sistema fiscal mediobizantino. En efecto, a pesar de las radicales reformas internas creadas en el crucial siglo VII, la continuidad de la institución fiscal no desapareció, especialmente en las zonas rurales marcadas por la redistribución por parte del poder público de las tierras, abandonadas en todos los sentidos, y por la solidaria responsabilidad de los habitantes de las aldeas con el fisco[64]. El Estado era el titular de la recaudación tributaria y lo siguió siendo incluso cuando la clase nobiliaria –caracterizada por la alta función pública, sobre todo de carácter militar, además de por sus posesiones territoriales– tendió a convertirse en un grupo social coherente, aunque no cerrado. Y es verdad, como ha explicado Kazhdan, que a partir de finales del siglo VIII, en la elite bizantina se extendió una auténtica conciencia de estirpe, como demuestra la nueva preocupación que mostró la aristocracia por los nombres de familia, así como por el lustre del pasado, y el interés por la parentela y por las estrategias familiares que empezaron entonces a tejer la historia de una clase dirigente que gravitaba en torno al poder imperial y a su vez en competencia con el mismo[65].

Esta competición, evidente sobre todo a partir del siglo X, fue resuelta por los soberanos macedonios a través de una segura red de alianzas que unió a la familia reinante, revestida de valores carismáticos, con los más importantes linajes de Asia Menor. Ello permitió conciliar de manera pragmática y eficaz la legitimidad dinástica con la vocación imperial de la inquieta aristocracia combatiente, con el fin de asegurar la continuidad del Estado preservándolo de la disolución, pero a su vez borró las últimas trazas del sistema heredado de Roma. La legislación regia era bien consciente de ello, si bien la afirmación de los orígenes romanos del Estado bizantino siguió siendo en la historiografía de corte un «tema recurrente» que se basaba en «un patrimonio histórico» sobre el que se fundaban «la legitimidad imperial y la continuidad de las instituciones»[66]. En las *Novellae* de León VI (866-912) no se duda en afirmar que «al ha-

---

[62] N. Oikonomides (ed.), *Les listes de préséance byzantines des IXe e Xe siècles*, París, 1972, p. 83.

[63] G. Dagron, *Empereur et prêtre*, cit., p. 129. Cfr. O. G. Oexle, «Memoria und Memorial berlieferung», *Frühmittelalterlichen Studien* 10 (1976), pp. 70-95.

[64] M. Kaplan, *Les hommes et la terre à Byzance du VIe au XIe siècle*, París, 1992.

[65] A. P. Kazhdan y S. Ronchey, *L'aristocrazia bizantina dal principio dell'XI alla fine del XII secolo*, Palermo, 1981.

[66] A. Carile, «Roma e Romània dagli Isaurici ai Comneni», en *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo* (3-9 de abril de 1986), *Settimane di studio del CISAM*, Spoleto, 1988, p. 582.

ber sido modificado el estado de los asuntos civiles», todo dependía «únicamente de las diligencias y de la administración imperiales»; y también, a propósito de los senadoconsultos, que éstos resultaban casi inútiles «al haber concentrado el poder monárquico todo en sus manos»[67].

Incluso el esplendor intelectual del gran renacimiento de los siglos IX y X no puede ser comprendido si no se tiene en cuenta que hay que buscar sus bases en el fecundo despertar cultural producido en las generaciones precedentes por la controversia iconoclasta. Gracias a los estudios de Lemerle resulta bien claro que la necesidad de fundar de modo conceptualmente mejor su pensamiento, para llegar a imponerlo a los adversarios, obligó a los partidarios y a los oponentes de las imágenes sacras a descubrir los valores del pensamiento antiguo y de las argumentaciones racionalmente elaboradas[68]. Sin estas premisas, y sin el elevado nivel alcanzado en Constantinopla por la férvida búsqueda de carácter gramatical y retórico, los mismos Cirilo y Metodio no habrían podido poner a punto una primera escritura de la lengua eslava, instrumento decisivo de la penetración religiosa y política del Imperio entre las poblaciones balcánicas, y a la vez premisa indispensable para que este idioma fuera elevado a la dignidad de lengua nacional y literaria, imprimiendo en ese mundo una duradera identidad ortodoxa.

Las fases de un periodo unitario

A pesar del carácter orgánico del periodo mediobizantino, conviene buscar una plausible periodización interna de los cuatro siglos centrales del Imperio: no tanto para incluirla en los manuales, como para responder a la exigencia de aislar en un arco de tiempo tan largo las divisiones cronológicas historiográficamente más significativas para una mejor comprensión de la historia bizantina. Se pueden escoger tres fechas como símbolo de otras tantas fases relevantes: los años 843, 1071 y 1204, pero esta tripartición no debe ser entendida de manera demasiado rígida. Así como el renacimiento macedonio tuvo sus raíces en el siglo anterior, también los desequilibrios avenidos en 1025, a la muerte de Basilio II –y dramáticamente acentuados por los desastres militares de 1071, después de los cuales el Imperio perdió de manera definitiva Anatolia y el sur de Italia–, fueron originados por la movilización de las fronteras iniciada durante el reinado de dicho soberano, si no antes. Solamente la catástrofe de 1204 marcó un corte decisivo después del cual Bizancio, de Imperio universal y multiétnico, pasó a ser, con la nueva definición de las relaciones internacionales europeas y mediterráneas, un simple Estado en medio de otros estados que, replegado en la cuenca del Egeo, dominaba exclusivamente a las poblaciones de lengua griega.

Con el 843 se cerró definitivamente la controversia iconoclasta: aunque normalmente se la haya considerado un problema que afectaba de manera exclusiva a la historia

---

[67] P. Noailles y A. Dain, *Les nouvelles de Léon VI le Sage*, Paris, 1944, n.° 46, p. 184; n.° 78, p. 271.

[68] P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au Xe siècle*, Paris, 1978.

del arte, esta disputa significó en realidad un enfrentamiento de proporciones mayores que comportó, sobre todo en relación a la disminución del prestigio imperial que siguió a la muerte de Heraclio, una drástica revisión de las relaciones entre el poder político y la autoridad monástica. Y, de hecho, todavía a finales del siglo IX y principios del X, una vez concluida la cuestión relativa al estatuto de las imágenes sacras, la disputa siguió enfrentando no tanto al emperador y a la Iglesia, como, dentro de esta última, al cada vez más poderoso –y al final victorioso– partido de los monjes y al clero patriarcal ligado a la autocracia, con la cual compartía el gobierno de la sociedad y del mundo[69]. No es éste el lugar para detenernos a examinar ni la evolución política ni los contenidos ideológicos de dicha contienda, que se fue complicando con otras nuevas y específicas dimensiones filosófico-estéticas tanto sobre el significado asumido por la imagen en relación a su prototipo, como, en general, sobre la efectiva posibilidad de conocer y, por tanto, de reproducir lo trascendente. Pero sobre todo –como nos recuerdan Gilbert Dagron y Averil Cameron[70]– la controversia sobre los iconos fue el resultado de una más amplia readaptación intelectual a las nuevas condiciones dictadas por la naciente Edad Media, cuando, una vez desaparecido el sistema tradicional, la misma naturaleza de la verdad y de los fundamentos del conocimiento fueron puestos en discusión. La verdad fue entonces redefinida como conocimiento religioso y las imágenes sacras fueron interpretadas como una vía, si no la única vía, de acceso a esta verdad.

Desde esta perspectiva, la fecha de 843 adquiere todo su significado para la periodización: el sínodo que el 11 de marzo de ese año proclamaba la solemne restauración del culto de las imágenes se configuraba como el resultado de una nueva disposición de ánimo, de «un largo proceso de aculturación a lo largo del cual la Bizancio cristiana comprendió lo que tenía que reivindicar de su pasado romano-helénico y a lo que tenía que renunciar»[71]. Desde entonces, la imagen se impuso como uno de los lenguajes fundamentales de la ortodoxia, convirtiéndose en la demostración tangible de la Encarnación a la que estaba ligada de manera indisoluble. Y asimismo se desarrolló a lo largo del siglo IX, sobre todo en las obras de Teodoro Estudita y Nicéforo, patriarca de Constantinopla, una refinada fenomenología de la mirada fundada, como observa Viktor Byčkov, «en la gran influencia estética de la obra de arte» interpretada como «energía divina derivada de la representación»[72], ya que por medio de la belleza, y aún más a través de la nostalgia de lo que se representa, la imagen sugería en quien la contemplaba el deseo del reino de Dios. De aquí la peculiar mística de la imagen, cuyo valor perfecto consistía en ser el signo visible de lo invisible y en su capacidad para transformar la emoción artística en una experiencia religiosa de lo trascendente que aquélla representaba. El sínodo también sancionaba el pleno triunfo de la ortodoxia, la cual,

---

[69] M. Gallina, «Ortodossia ed eterodossia», en G. Filoramo y D. Menozzi (eds.), *Storia del cristianesimo*, II: *Il Medioevo*, Roma-Bari, 1997, pp. 152-176.

[70] G. Dagron, «Le culte des images dans le monde byzantin» (1979), en *id.*, *La Romanité Chrétienne en Orient. Héritages et mutations*, Londres, 1984, XI, pp. 133-160; A. Cameron, «The Language of Images», cit.

[71] G. Dagron, «Le culte des images», cit.

[72] V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika*, Moscú, 1977 [ed. it.: *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, trad. de F. S. Perillo Galatina, 1983, p. 162].

una vez hallada la concordia después de un largo periodo de crisis internas, asumía por fin el papel de núcleo esencial de la identidad histórica y cultural del cristianismo griego y de un Imperio diferente del que habían invadido los árabes durante el siglo VII, dispuesto a defender, con total unidad de intenciones por parte de la autocracia y de la Iglesia, un programa de *renovatio imperii* de tradicional impronta «romana», al que no le faltaban los ecos bíblicos.

Por lo que concierne a la segunda fecha que hemos dado más arriba –el año 1071–, ésta se relaciona directamente con los problemas relativos al final del periodo mediobizantino. Una cuestión realmente compleja. Ostrogorsky prefiere situar esta fase a principios del siglo XI y relacionarla con la disolución del aparato estatal –que se inició después de la muerte de Basilio II y se completó con las dramáticas derrotas de 1071–, que ya no era capaz de controlar las crecientes pretensiones de una aristocracia cuyas posesiones territoriales se habían ampliado enormemente[73]. A pesar de las críticas versadas por Kazhdan desde los años sesenta[74], la teoría de la «disolución feudal», avalada por la autoridad y el prestigio de Ostrogorsky, siguió predominando en los estudios bizantinos al menos hasta el decenio siguiente, cuando la situación cambió radicalmente. En este sentido fue decisivo el simposio que tuvo lugar en París en 1973 en el Collège de France, cuyos resultados fueron publicados en el sexto volumen de *Travaux et Mémoires* y en la monografía complementaria de Lemerle sobre los problemas del siglo XI. Incluso para el gran bizantinista francés, ese siglo representa para la historia de Bizancio una fase crucial. Sin embargo, a diferencia de lo que ha sostenido la historiografía más tradicional, para Lemerle los años comprendidos entre la muerte de Basilio II y el tercer cuarto del siglo XI deben ser interpretados como un periodo de progreso y de apertura de la sociedad, es decir, como un momento de prosperidad económica, capaz de favorecer la aceleración de los intercambios y el crecimiento de una nueva clase media que habría necesitado la paz para convertirse en una auténtica burguesía occidental. Pero esas transformaciones y esa remodelación de la sociedad fueron interrumpidas bruscamente por la catástrofe militar de 1071 y por la consiguiente toma de poder por parte de la familia de los Comnenos, aunque, bien mirado, la crisis del siglo XI se configuró sobre todo como el resultado de una transición política no resuelta, es decir, «una revolución no consumada[75]».

No hay duda de que la subida al trono de los Comnenos fue el evento en torno al cual gravitaron las transformaciones políticas, económicas y culturales de una sociedad que, hasta entonces en positiva fermentación, tendió posteriormente a replegarse en sí misma y sus esquemas antiguos, hasta perder las oportunidades de renovación que le ofrecía un Mediterráneo que se estaba despertando rápidamente. El Imperio se convirtió en una especie de *Familienregime*, un «asunto familiar» del que fueron excluidos los linajes aristocráticos carentes de vínculos de sangre o de matrimonio con la familia rei-

---

[73] G. Ostrogorsky, *Geschichte*, cit., ed. it., pp. 294-310.

[74] A. P. Kazhdan, *Derevnja i gorod v Vizantii* [Campo y ciudades en Bizancio en los siglos IX y X], Moscú, 1960, pp. 47 ss.

[75] P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, cit., p. 312. Para un enfoque parecido cfr. C. Mango, *The empire of the New Rome*, cit., ed. it., p. 69.

nante, así como los grandes funcionarios de la administración estatal. Si no lo hicieron de nombre, las instituciones mudaron de significado desde el momento en que el viejo sistema burocrático-administrativo fue sustituido por una nueva jerarquía con nuevas relaciones de fidelidad. Y no hay que ser menos cautos en lo que concierne al real declive de Bizancio: no sólo Occidente siguió percibiéndolo como un Estado extraordinariamente rico y civilizado, sino que el Imperio fue todavía capaz, a pesar de las graves pérdidas territoriales, de abastecer de trigo a Italia y a otras regiones confinantes en virtud de una economía rural que Alan Harvey ha podido demostrar que se encontraba en expansión[76]. Pero Bizancio no pudo hacer nada contra el exuberante dinamismo político-económico de Occidente. Desde luego, no se puede negar que bajo Manuel Comneno el Imperio consiguió una vez más afirmar su centralidad mediterránea, hasta el punto de alimentar en el soberano bizantino la esperanza del reconocimiento papal de su autoridad universal. Sin embargo, también es verdad que, por mucho que Miguel Glica, secretario del soberano, se afanase por proclamar una vez más el origen romano de las instituciones bizantinas con objeto de reafirmar la traslación a Oriente de la sede imperial[77], los tiempos para la puesta en marcha de un nuevo Imperio de impronta justiniana habían pasado en todos los sentidos. Así que, a pesar de que se haya podido demostrar que el sistema económico y monetario sobrevivió a la conquista de Constantinopla y que el Imperio griego en el exilio conservó las características esenciales del Estado bizantino, resulta verdaderamente difícil no considerar el año 1204 como el final de la era medio-bizantina, aun sin compartir el énfasis de Apostolos Vakalopoulos, que incluye en la historia de la nación griega el periodo comprendido entre 1204 y 1453[78].

Los siglos de la disolución

En teoría el Imperio de Bizancio no terminó con la caída de la capital, entre otras cosas porque el Imperio latino, aún asentado en gran parte de suelo griego, se reveló una construcción frágil y efímera, destinada a durar poco más de medio siglo. Pero el Estado bizantino restaurado en Constantinopla en 1261, aunque aún conservaba la tradicional denominación, había perdido importancia e, incapaz de elevarse de nuevo al rango de gran potencia internacional, se había integrado en los circuitos económicos cuyos verdaderos protagonistas eran Venecia y Génova: la «Romania bizantina» se había transformado, según las famosas fórmulas de Freddy Thiriet y Michel Balard, en la «Romania veneciana» y en la «Romania genovesa».

Rota por primera vez, después de los acontecimientos de 1204, la unidad del Imperio, la diáspora bizantina se había organizado en torno a estados que competían entre ellos: el gobierno despótico de Epiro y los imperios de Trebisonda y Nicea. Esta disgre-

---

[76] A. Harvey, *Economic Expansion in the Byzantine Empire 900-1200*, Cambridge, 1989.

[77] M. Glica, *Liber Chronicus*, J. Bekker (ed.), Bonn, 1836, III, pp. 379-380 *(CSHB)*. Cfr. A. Carile, «Roma e Romània», cit., pp. 579-580.

[78] A. Vakalopoulos, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ* I, Tesalónica, 1961 [ed. ing.: *Origins of the Greek Nation. The Byzantine Period, 1204-1461*, trad. de I. y P. Moles, New Brunswich, 1970].

gación, junto a la presencia de peculiaridades y originalidades locales, puede ser justamente considerada una señal de premonición de la progresiva renuncia por parte del Estado bizantino a una centralización ideológicamente fundada en el principio de la unicidad imperial. Éste habría sido el primer paso hacia el desmembramiento del poder político, cuyas manifestaciones más evidentes fueron, desde finales del siglo XIV, los diversos gobiernos despóticos surgidos en suelo griego –de los que el principal fue el de Morea– y regidos según los principios imperiales, de hecho independientes, aunque se encontraran bajo la autoridad, suprema pero ficticia, del emperador constantinopolitano. Como ha explicado recientemente Ivan Djurić, la disolución de la soberanía adquirió en este crepúsculo de la cristiandad bizantina aspectos casi exclusivamente dinásticos[79]. Así que, más que de disgregación feudal, según lo que comúnmente se afirma, sería más correcto hablar de disgregación política del poder, producida después de la constitución de la renta –creada y concedida a favor de los miembros cadetes de la familia reinante– y de la transformación de la institución de la soberanía compartida, con una función activa que confirió a los coemperadores amplios y autónomos dominios territoriales.

Las peculiaridades regionales se afirmaron entonces con mucho mayor vigor, ya que las elites locales –en las que los funcionarios públicos y los propietarios territoriales se iban mezclando cada vez más entre ellos– dejaron de identificarse con el poder central a favor de las autoridades del lugar, que comprendían mejor sus intereses, puesto que procedían de los mismos ambientes. Este proceso no tuvo sólo consecuencias políticas o económicas, sino también culturales, evidentes, por ejemplo, en la recuperación del término «helenos» –en vez de «romanos»– para definirse como pueblo. Magdalino ha demostrado cómo la crisis de identidad que entonces sufrieron los intelectuales bizantinos después de la catástrofe de 1204 encontró en los siglos siguientes pocas, y no siempre satisfactorias, soluciones[80]. Sin duda, la idea de una historia común duró largo tiempo, así como la del imperio, pero, al reducirse este último a un Estado territorial, la clase intelectual tuvo que echar mano de toda su tenaz tradición retórica para seguir transmitiendo la conciencia de sus lazos históricos con la universalidad romana, que, por otro lado, se había quedado en una pura categoría ideológica.

Sin embargo, es verdad que la idea imperial se mantuvo mientras Constantinopla, la ciudad del emperador, conservó su independencia. Así, cuando hacia finales del siglo XIV el gran príncipe moscovita Basilio I escribió a Antonio, patriarca ecuménico de un imperio asediado y ya sin territorio, «tenemos una Iglesia, pero no un emperador», éste respondió que la disolución del poder único en una multitud de reinos cristianos no justificaba tal afirmación: «Es absolutamente imposible para los cristianos tener una Iglesia y no tener un emperador. Ya que Imperio e Iglesia forman un todo único y es imposible separarlos»[81]. Con esta apasionada defensa de una autocracia que lo había apoyado durante mucho tiempo,

---

[79] I. Djurić, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, trad. de S. Vacca, Roma, 1995.

[80] P. Magdalino, «Hellenism and Nationalism in Byzantium», en *id.*, *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, Londres, 1991, XIV, pp. 1-29.

[81] F. Miklosich y J. Müller, *Acta et Diplomata Medii Aevi*, Viena, 1862, II, n.º CCCCXLVI, p. 191.

> [...] la Iglesia preparaba, quizá de forma inconsciente, la salvaguardia del estatuto supranacional de la ciudad de Constantinopla, que, después de la conquista otomana de 1453, podrá, aunque privada de todo poder cristiano terrenal, seguir reinando espiritualmente sobre todos los ortodoxos[82].

Bizancio después de Bizancio

Así pues, una vez más, y no obstante su fuerte e indiscutible valor simbólico, una fecha resulta inadecuada para delimitar completamente la duración de los fenómenos políticos y sociales. No hay duda de que, después de 1453, el Estado bizantino dejó de existir como tal, e incluso desde Occidente la caída de Constantinopla se sintió como una fractura irreparable con la Antigüedad, de la que el Imperio ortodoxo seguía representando su lejana continuación. Pero el extraordinario desarrollo cultural de este último periodo –en el que resulta más evidente la divergencia entre esplendor cultural y miseria política– estaba destinado a sobrevivir a la desaparición del Imperio y a elaborar una nueva *koiné* artística tanto en el Imperio otomano como en el sincretismo bizantino-eslavo del que habla Ivan Duičev[83] y que encontrará su centro propulsor en Tesalónica y en el Monte Athos. A la caída de Constantinopla no sobrevivió de manera diversa la Iglesia, la cual se presentó –y de hecho así era– como la única defensa de la ortodoxia y de su unidad entre los griegos y las demás naciones de la península Balcánica, deslumbradas por el esplendor de la liturgia griega y por la intensidad de esa experiencia religiosa.

Por tanto, sería del todo correcto usar el término «posbizantino» para definir estas herencias culturales dinámicas que durante mucho tiempo influyeron en el imperio otomano, cuyos soberanos dejaron de considerarse herederos de los *basileis* bizantinos sólo después de la conquista de Egipto, a partir de la cual pasaron a ser «dos emires de los creyentes». Pero fue sobre todo en Rusia donde se vieron los resultados finales de la civilización bizantina –si bien ya lejos de la realidad circunstante más moderna–, cuando en 1557 el zar Iván el Terrible pidió al patriarca ecuménico que reconociese a Moscú como el único y último baluarte de la ortodoxia y que sancionara su título de «zar de todas las Rusias». «Se rehízo entonces la santa alianza entre la autocracia y la Iglesia, pero ya sin el derecho romano que garantizaba a Bizancio una libertad individual y una igualdad de principios entre los hombres[84].» Ésta era la consecuencia natural de la ideología de Moscú como «tercera Roma»[85] y a la vez el verdadero final de Bizancio.

---

[82] A. Ducellier, «Apogée et declin d'une capitale», en A. Ducellier y M. Balard (eds.), *Constantinople 1054-1261: tête de la chrétienité, proie des Latins, capitale grecque*, París, 1996, p. 55.

[83] I. Duičev, *Medioevo Bizantino-Slavo*, Roma, 1968, I, pp. 3-22; II, pp. 3-27.

[84] A. Ducellier, *Les Byzantins*, cit., p. 254.

[85] Cfr. V. A. Pašuto, «Mosca-Terza Roma. Storiografia e bibliografia», en P. Catalano y P. Siniscalco (eds.), *Roma Costantinopoli Mosca*, Nápoles, 1983, pp. 459-473.

4

TIEMPOS VACÍOS Y TIEMPOS LLENOS

Willibald Sauerländer

El tiempo es algo muy extraño.
De ordinario no tiene importancia,
Pero de pronto, un día, no se siente otra cosa.
Nos rodea y al mismo tiempo está dentro de nosotros.
Pasa por delante de nuestros propios ojos,
se mete en ese espejo,
resbala por mis sienes.
Y también entre tú y yo,
se escurre en silencio como una clepsidra.
¡Ah, Quinquin! A veces lo siento avanzar...
inexorable.
A veces me levanto en mitad de la noche
y paro todos los relojes...
Pero n se le debe seguir temiendo:
también él es una criatura del Padre que nos ha creado
a todos nosotros.

Texto de *El caballero de la rosa,*
La Mariscala a Quinquin,
en H. von Hoffmannsthal y R. Strauss.

El tiempo en la Edad Media

«¿Quid est enim tempus?»[1], se pregunta san Agustín en el libro once de las *Confesiones*. Una de sus respuestas a esta pregunta dice así: «Omnia tempora tu fecisti et ante omnia tempora tu es»[2]. El tiempo, como el mundo, es obra de Dios, y Dios pre-

[1] San Agustín, *Le Confessioni,* trad. italiana de C. Carena, Turín, 1984, libro XI, cap. XIV, p. 328 [ed. cast.: *Las confesiones,* trad. de E. Zeballos, Barcelona, 1961, p. 487] («¿Qué es, pues, el tiempo?»).

[2] *Ibid.*, libro XI, cap. XXX, p. 344, trad. esp., p. 508 («Tú, [Dios], creador eterno de todos los tiempos, eres anterior a todos los tiempos»).

cede todos los tiempos. Como ya hiciera Aristóteles antes que él, san Agustín dice que nosotros percibimos el tiempo gracias al movimiento de los cuerpos. Su curso comprende el pasado, el presente y el futuro: «Praesens de praeteritis memoria, praesens de presentibus contuitus, praesens de futuris expectatio»[3].

Para la representación cristiana del tiempo en el que cree la Edad Media, y que se refleja en las representaciones artísticas de la época, el pasado, y el recuerdo, comienzan con la creación del mundo como obra de Dios. Con la creación tiene principio el tiempo. Dios es su autor: «Id ipsum tempus tu feceras, nec praeterire potuerunt tempora, antequam faceres tempora»[4]. Antes de la creación el tiempo no existía. Así lo expresa san Agustín inspirándose en el *Timeo* de Platón. Al final de la *Ciudad de Dios* habla de las seis edades del mundo según la historia sagrada: la primera se extiende de Adán al Diluvio, la segunda va desde el Diluvio hasta Abraham, la tercera hasta David, la cuarta llega a la cautividad en Babilonia, la quinta al nacimiento de Cristo. «Sexta nunc agitur»[5], y no sabemos hasta cuándo durará. Al interrogante de los apóstoles cuando le preguntaban: «Señor, ¿es en este momento cuando vas a restablecer el Reino a Israel?», Jesús había respondido: «No es cosa vuestra conocer el tiempo y el momento que el Padre ha fijado con su propia autoridad» (Hch 1, 6-7). La séptima edad comienza con el regreso de Cristo el día del Juicio universal. Pero entonces también llegará a su fin el tiempo terrenal que tuvo principio con la creación. San Agustín cierra su obra sobre el reino de Dios con las siguientes palabras: «Ecce quod erit in fine sine fine. ¿Nam quis alius noster est finis, nisi pervenire ad regnum, cuius nullus est finis?»[6].

En la historia sagrada, que se extiende desde la creación hasta el fin del mundo, está incluido el tiempo terrenal. Es el tiempo de los soberanos, de los guerreros, de los campesinos, de los artesanos, y también de los constructores de edificios y de los artistas. También es el tiempo de la Iglesia, de los obispos, del clero secular, de los creyentes y de los monjes, que esperan el Juicio universal rezando en los monasterios. «Praeteriuntia metimur tempora»[7], dice de nuevo san Agustín. El cálculo del tiempo en la Edad Media occidental se basa en el calendario juliano de los romanos, del que toma la subdivisión del año en meses, semanas y días. La subdivisión del año litúrgico –*annis circulus* o *corona anni,* como era llamado en la Edad Media– ajusta la partición del calendario juliano a las secuencias de las fiestas que recuerdan la vida del Redentor o que celebran a sus santos. La fecha establecida como inicio del año variaba según los lugares. A veces se consideraba inicio del año litúrgico la fiesta de la Circuncisión de Cristo *(in Circumcisione Domini),* es decir, el uno de enero, pero solía ser

---

[3] *Ibid.,* libro XI, cap. XX, p. 333, ed. cast., p. 494 («Presente de lo pasado, la memoria; presente de lo presente, la visión; y presente del futuro, la expectación»).

[4] *Ibid.,* libro XI, cap. XIII, p. 327, ed. cast., p. 486 («Porque Tú mismo habías creado el tiempo, y no pudieron pasar los tiempos, antes de que lo crearas»).

[5] San Agustín, *La Città di Dio,* trad. italiana de C. Carena, Turín, 1992, libro XXII, cap. XXX, p. 1157 («Ahora está transcurriendo la sexta» *[N. de la T.]*).

[6] *Id., La Città di Dio,* cit., libro XXII, cap. XXX, p. 1.157 («He aquí lo que sucederá al final, sin fin. ¿En efecto, qué otro final nos espera, sino el de llegar al reino que no tiene fin?» *[N. de la T.]*).

[7] *Id., Las confesiones,* cit., libro XI, cap. XXI, p. 333, ed. cast., p. 495 («Medimos los tiempos que pasan»).

el día de la Anunciación de María (*Annuntiatio Beatae Mariae Virginis*), que se celebraba el 25 de marzo, el que marcaba el comienzo del año. Era difícil calcular la fecha de las fiestas móviles, especialmente la Pascua. Desde el siglo VI las tablas pascuales fijaban la fiesta de la Resurrección de Cristo en el periodo que va del 22 de marzo al 25 de abril. En la base del *anni circulus* litúrgico, el modo de entender el tiempo tiene un sentido totalmente alegórico. El año terrenal, tal como lo medía el calendario juliano pagano, con la secuencia de las fiestas religiosas, se convierte en metáfora de la vida del Salvador y de la presencia de los santos. A continuación veremos cómo esta forma de comprensión alegórica del tiempo se refleja en las representaciones figurativas sacras de la Edad Media[8].

Una visualización eficaz de la concepción teocéntrica del tiempo, característica de la responsabilidad religiosa, es la que ofrece la representación del Pentecostés de principios del siglo XII que se encuentra en la entrada de la iglesia benedictina de Sainte-Madeleine de Vézelay (fig. 1). El Cristo del Pentecostés que aparece entre los apóstoles domina el espacio y el tiempo. En el dintel y en los recuadros que se encuentran al lado y encima de los apóstoles está circundado por los pueblos de la Tierra que los apóstoles tienen que convertir, y Él, el Redentor, se halla en el centro del tiempo. En un amplio semicírculo está rodeado de imágenes que representan el año: los planetas del zodíaco, de los cuerpos celestes con cuyo movimiento los antiguos ya medían el curso del tiempo, y las representaciones de los meses, del trabajo terrenal y sus cambios en primavera, verano, otoño e invierno. Todos ellos visualizan la sexta edad del mundo de la que san Agustín había dicho: «nunc agitur». El tiempo terrenal refleja el tiempo de la salvación[9].

Los manuscritos religiosos medievales muestran representaciones del ciclo temporal rígidamente ordenadas. Un libro de coro realizado entre 1132 y 1148 y procedente

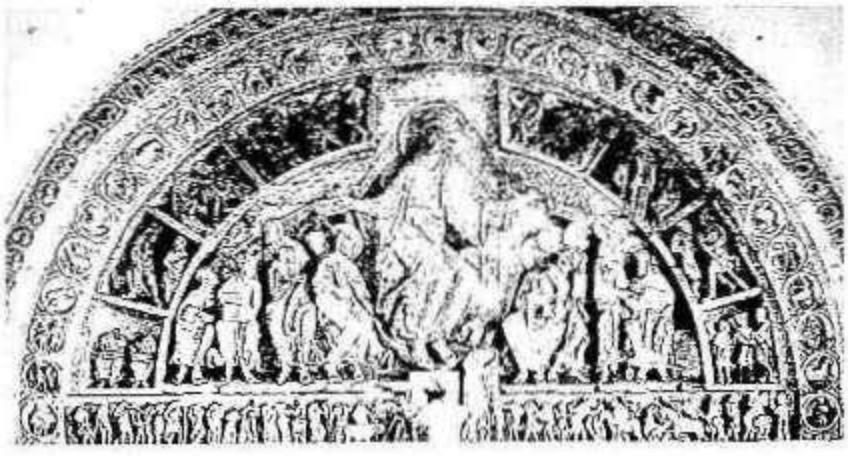


Figura 1. *Pentecostés*, h. 1120-1130. Tímpano de la portada central de Sainte-Madeleine, Vézelay.

[8] Sobre el modo de calcular el tiempo en la Edad Media cfr. P. J. Schuler y H. Ehrhadt, «Historische Chronologie. Westliches Abendland», en *Lexikon des Mittelalters*, 9 vols., Múnich, 1980-1998, vol. II, vol. V, cols. 2037-2040. Para el año litúrgico cfr. B. Kranemann, «Historische Chronologie», cit., vol. V, cols. 1176-1177.

[9] Para el tímpano de Vézelay cfr. P. Diemer, «Das Pfingstportal von Vézelay – Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion», *Jahrbuch des Zentralinstitus für Kunstgeschichte* I (1985), pp. 77-114.

Figura 2. *Annus*, dibujo sobre pergamino, h. 1132-1148. *Leccionario*, Zwiefalten.

del monasterio benedictino suevo de Zwiefalten nos ofrece un ejemplo elocuente (fig. 2). En el centro del círculo que figura el tiempo se ve a *Annus:* un viejo barbudo que con la mano izquierda sujeta el Sol con sus rayos y con la derecha la Luna con su haz. Debajo de la Luna aparece *Nox,* la Noche, y debajo del Sol aparece *Dies,* el Día. *Annus* está rodeado por el ciclo del año. En el círculo exterior siguen las imágenes de los meses con los trabajos rurales que se suceden durante las estaciones: se trata exclusivamente de actividades agrícolas como la siembra y la cosecha, a las que siguen en los meses invernales la recogida de la leña, la matanza y la caza, única ocupación noble. El mudar del tiempo en el curso del año está representado por el trabajo de los campos, que está determinado por la condición del campesino *(agricola).* En el exterior, junto a la orla, se distribuyen otras imágenes del ciclo temporal, las estaciones: la primavera con las flores, el verano representado como una figura desnuda con la hoz, el otoño con una cesta llena de uvas y el invierno representado como un anciano friolero que se calienta los pies al calor de un fuego. Fuera del marco siguen, por último, las fases del día. El tiempo es una *figura circuli,* por usar una expresión tomada de las *Etymologiae* de san Isidoro de Sevilla; no muda de aquí al final de los tiempos, sino que sigue el mismo ci-

clo año tras año. La imagen de *Annus* en el centro del círculo que representa el tiempo contiene elementos que remiten a la Antigüedad pagana. Sin embargo, en el libro de coro del monasterio de Zwiefalten se trata sólo de una tabla que sirve de premisa para las imágenes del año litúrgico, en las que, mes tras mes, se representan las grandes fiestas y el santoral: la Epifanía (6 de enero), la Candelaria (2 de febrero), santa Águeda (5 de febrero), san Benito (21 de marzo), el martirio de san Pedro (29 de junio), san Martín (11 de noviembre), Navidad (25 de diciembre) y san Esteban (26 de diciembre). Así como la Edad Media aprovechaba el calendario juliano para ordenar cronológicamente las festividades del año litúrgico, también aquí la *figura circuli* del año romano está relacionada con la secuencia de las fiestas de los santos[10].

«Christus namque est annus Dei. Huius menses sunt duodecim apostoli»: de esta forma el benedictino Honorio de Autun parafraseaba la comprensión alegórica del tiempo propia de la Iglesia medieval. Esta visión del tiempo es evidente en los calendarios ilustrados que en los salterios y en los libros de horas preceden a los salmos y a los textos devocionales. Un ejemplo nos lo ofrece un salterio escrito e ilustrado entre 1210 y 1213 y destinado probablemente a Sofía, la mujer del *landgrave* de Turingia. El calendario está dispuesto dentro de una doble arcada, igual que se hacía para el canon, que precedía a los evangeliarios en forma de tablas de concordancia. En el arco de la izquierda aparece una tabla con las festividades ordenadas en secuencia. Para el mes de enero se indican en sucesión la Circuncisión de Cristo, la octava de la fiesta de san Esteban, la de la fiesta de los Santos Inocentes, la Epifanía y la fiesta del primer ermitaño, Pablo de Tebas (15 de enero). El 25 de enero está señalado como el día de la fiesta de la Conversión del apóstol san Pablo, que aparece en el arco de la derecha de cuerpo entero sobre fondo dorado, ilustrando la interpretación alegórica del tiempo: «menses sunt duodecim apostoli». El tiempo terrenal se asocia al simbólico del año litúrgico como aclaración. En la parte superior de la arcada, encima de la cabeza del apóstol, se ve la representación del mes de enero típica de los calendarios: un hombre anciano se calienta las manos y los pies junto al fuego y se entona con una bebida. Es una imagen que conocemos del libro de coro de Zwiefalten, en el que representaba el invierno. Un texto contemporáneo dice a propósito de la vida campesina que, durante los meses invernales, «agricola domi sedet, vacat sibi, igne gaudet, epulis lautioribus se saginat». No sólo en los salterios destinados a la devoción cotidiana encontramos asociados al año litúrgico los signos del zodíaco y las imágenes de los meses, sino que esto también se puede ver en la entrada de una catedral: en las paredes de la puerta de San Fermín, en la catedral de Amiens, están colocadas las estatuas de los santos especialmente venerados en la diócesis (fig. 3). En los cuadrifolios del zócalo, a sus pies, aparecen el zodíaco y las imágenes del calendario: el tiempo terrenal, durante el cual los *agricolae* realizan su trabajo en el campo, está subordinado al tiempo de los santos[11].

---

[10] Para la representación del año en el coral de Zwiefalten (Stuttgart, Landesbibliotek, Cod. Hist. Fol. 415) cfr. K. Löffler, *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburgo, 1928, pp. 44-45.

[11] Para el llamado «salterio del *landgrave*» (Stuttgart, Landesbibliotek, HB II 24) cfr. F. Heinzer (ed.), *Der Landgrafenpsalter Vollständige Faksimile-Ausgabe Kommentarband*, Gratz, 1992. Para la cita de Honorio de Autun cfr. *Patrologia Latina* (citados en adelante con la sigla *PL*) 172, col. 956 («Cristo es el año de Dios, y sus me-

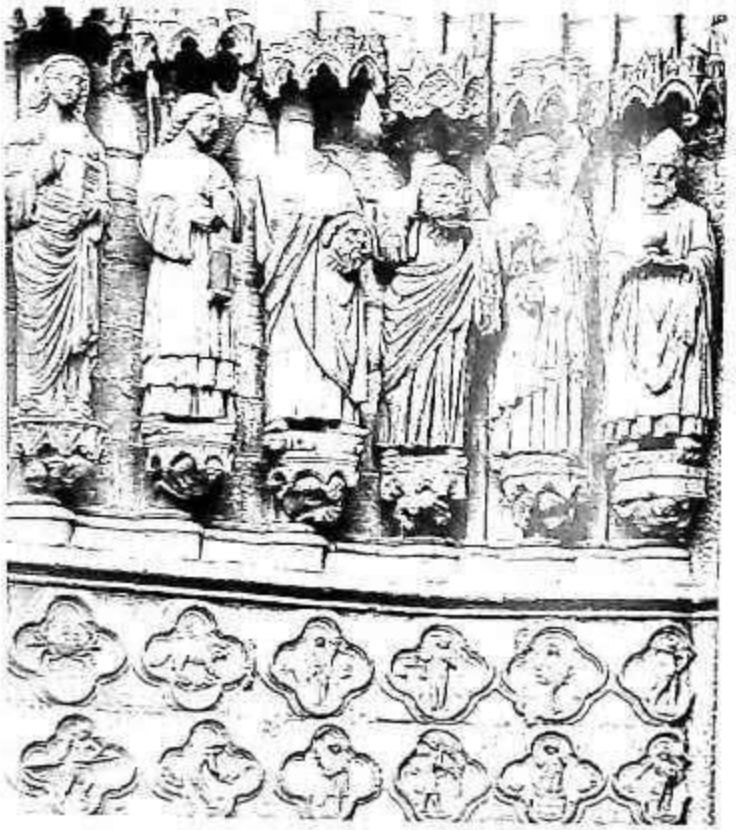


Figura 3. *Santos y mártires de la diócesis,* h. 1220-1230. Puerta de San Fermín, fachada occidental de la catedral, Amiens.

El más famoso manuscrito bajomedieval para las horas canónicas, las *Très Riches Heures,* realizado para el duque Jean de Berry (muerto en 1415) hacia el final de su vida, contiene un calendario con indicaciones precisas sobre la duración de los días, la trayectoria del sol y su relación con las constelaciones del zodíaco y las fases lunares. Estas indicaciones son tan precisas que no habrían podido ser formuladas sin el asesoramiento de un astrónomo con conocimientos científicos. En este manuscrito, el calendario y la representación de los meses están dispuestos en dos páginas contrapuestas. Además de las fiestas de los santos, el calendario presenta columnas expresas con la duración de los días y el número áureo de las fases lunares. La representación de los meses, de frente, está coronada por un arco en cuyo centro se puede ver el carro del sol. En círculos concéntricos se van sucediendo hacia fuera las fases lunares y luego los signos del zodíaco, de nuevo con las indicaciones de los días. Una línea radial señala el momento en el que el sol pasa del signo de Libra al de Escorpio. Bajo esta bóveda celeste entretejida de medidas astronómicas se encuentra la representación de los meses. Por cada mes se representa un castillo del duque de Berry o de su sobrino, el rey de Francia: en marzo, Lusignan; en abril, Dourdan; en mayo, Riom; en junio, el castillo de la Cité, en París; en julio, Poitiers; en agosto, Étampes; en septiembre, Saumur;

---

ses son los doce apóstoles»). La cita sobre la vida de los campesinos en la Edad Media es del premonstratense Philipp von Harvengt: cfr. *PL* 203, col. 314 («El campesino vive en su casa, descansa, disfruta del fuego, se nutre con ricos alimentos»). Para el portal de San Fermín, en la catedral de Amiens, cfr. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich,* Múnich, 1970, p. 146.

en octubre, el Louvre; en diciembre, Vincennes. Los castillos cambian con las estaciones y los meses, y a la sombra de los castillos los *agricolae* se dedican a trabajar los campos. Octubre es el mes de la siembra otoñal. Este extraordinario libro de horas refleja la compleja relación con el tiempo. En los folios del calendario aparecen, como siempre, los santos del año litúrgico elegidos según la devoción personal del comitente. En las representaciones de los meses se ve el tiempo de los astros, que regula el tiempo de ocio de los cortesanos y el tiempo de trabajo de los campesinos. Como sucede a menudo en la Edad Media, se presentan unas junto a otras las distintas experiencias del tiempo: el tiempo de la oración y el tiempo del trabajo, el tiempo astronómico y el tiempo de la corte[12].

El nombre latino del libro de horas es *horarium*. Así como la oración monástica, que se repetía con una cadencia de tres horas a lo largo del día –maitines a medianoche, luego laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas–, también el libro de horas contemplaba los momentos específicos para la oración. La división del día en horas se tomó de los romanos, cuyas *hora tercia*, *sexta*, *nona* se transformaron en las *horae canonicae* para la liturgia. Las campanas llamaban a los monjes al coro para rezar e indicaban la hora. Por este motivo las horas eran a veces denominadas *campane*. «Campane dicuntur a rusticis qui habitant in campo, qui nesciunt judicare horas nisi per campanas»[13], dice a principios del siglo XIII Juan de Garlandia. Pero los religiosos no son los únicos que necesitan subdividir la jornada en horas y ser avisados por el toque de campanas de las *horae canonicae*. Como muy tarde, a partir del siglo XIV las crónicas cuentan que las campanas de las ciudades llamaban a los trabajadores a sus ocupaciones organizadas en horas, sobre todo en el sector textil. Con este fin se instalaron unas campanas especiales en las torres vigía de las ciudades flamencas. El tiempo del trabajo transcurre junto al tiempo de la Iglesia. Así, en 1335 llega la voz desde Amiens de que una nueva campana ha sido montada para marcar los ritmos diarios de los obreros, es decir, cuándo los trabajadores «iroient à leurs ouvrages au matin, quand ils deveraient aler mengier; et quand ils deveroient repairier a leurs ouvrages après mengier; et aussi au soir, quand ils deveraient laissier oevre pour la journée»[14]. Y también nos enteramos de que en Valenciennes, en 1346, «ne se doivent [les drapiers] mouvoir de leurs estaus jusques adont que li orologes ait laissiet de sonner»[15]. Encontramos aquí una medición del tiempo ligada a una economía precapitalista, alejada del tiempo de la Iglesia, que se medía según la historia de la salvación. Una campana ciudadana de

---

[12] La principal aportación sobre los aspectos astronómicos del calendario y de las representaciones de los meses en las *Très Riches Heures* del duque de Berry la ha realizado O. Neugebauer, «Astronomical and Calendrical Data in the "Très Riches Heures"», en M. Meiss, *The Limbourgs and their contemporaries*, Nueva York, 1974, pp. 421-432.

[13] «Las llaman campanas los rústicos que viven en el campo y que no saben distinguir las horas si no es con las campanas.»

[14] J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en occident*, París, 1977, p. 69 [ed. cast.: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, trad. de M. Fernández Alonso de Armiño, Madrid, Taurus, 1987] («Irán a su trabajo por la mañana, cuándo tendrán que ir a comer y cuándo tendrán que volver a su trabajo después de la comida; y también por la tarde, cuándo tendrán que dejar su trabajo del día»).

[15] V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, vol. II, París, 1928, p. 32 («[Los tejedores] no deben mover su telar hasta que los relojes no hayan dejado de sonar»).

Figura 4. Matthew Paris, una campana pública en Londres. *Chronica Majora*, dibujo a pluma sobre pergamino, mitad del siglo XIII.

este tipo fue dibujada por Matthew Paris en época del rey Enrique III de Inglaterra (1216-1272). La inscripción que la acompaña reza así: «Campana de communa Londoniarum» (fig. 4). Con esta campana el rey llamaba a las armas al pueblo de Londres. En 1336 una crónica de Milán habla de la instalación de una campana pública dotada de un dispositivo automático para marcar las horas. Estos *orologi publica*, que Petrarca menciona como una novedad de las ciudades del norte de Italia, son el testimonio de un nuevo modo de concebir el tiempo. Al tiempo de quien reza, al tiempo de los campesinos y de los nobles, se añade el tiempo de las ciudades[16].

Durante los primeros siglos de la Edad Media la medición de cada una de las partes de la jornada no había sido puesta todavía en marcha de una manera precisa. Se despertaban con el canto del gallo. El instrumento más difundido para medir el tiempo era el reloj solar, que marcaba horas de una duración variable (las *horae inaequales*). Los relojes de sol medievales se han conservado sobre todo en los muros de las iglesias. En el viejo campanario de la catedral de Chartres un ángel sostiene la esfera de un reloj solar. El reloj de sol había sido rehecho en 1578, pero la estatua del ángel que lo sujeta se remonta, como la torre, a mediados del siglo XII. El tiempo tiene un origen divino y por eso lo lleva y lo sujeta un mensajero del Cielo, en una visualización extremadamente eficaz de la concepción teocéntrica del tiempo. Un reloj de sol de 1493, colocado en la fachada del brazo sur del crucero de la catedral de Estrasburgo, presenta los rayos correspondientes a las horas que van de las 5 de la mañana a las 6 de la tarde (fig. 5). Ya no lo sostiene un ángel, sino un hombre con barba y la cabeza envuelta en un turbante, seguramente un antiguo matemático o un astrónomo. Se nos

---

[16] Para estos problemas es fundamental G. Bilfinger, *Die mittelalterlichen Horen und die modernen Stunden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Stuttgart, 1892. Además: J. Le Goff, «Au Moyen Âge: Temps de l'Eglise et Temps du marchand», en *op. cit.*, pp. 46-65 [ed. it.: *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. de M. Romano, Turín, 1977, pp. 3-23]. Y también J. Le Goff, «Le temps du travail dans la "crise" du XIVe siècle: du temps médiéval au temps moderne», en *ibid.*, pp. 66-97 [ed. it.: «Il tempo del lavoro nella "crisi" del secolo XIV: dal tempo medievale al tempo moderno», trad. de M. Romano, en *Tempo della Chiesa*, cit., pp. 25-39]. Los pasajes mencionados en el texto están tomados, con una sola excepción, del segundo trabajo de Le Goff citado *supra*. Para la noticia relativa a Valenciennes en 1346 cfr. V. Gay, *op. cit.*, vol. II, p. 32. Para el dibujo de Matthew Paris cfr. S. Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkeley, 1987, pp. 229-230. Para la noticia sobre Milán y la referencia a Petrarca cfr. G. Dohrn-Van Rossum, «Uhr, Uhrmacher», en *Lexikon des Mittelalters*, cit., vol. VIII, col. 1182.

Figura 5. Reloj de sol, 1493. Brazo sur del crucero de la catedral, Estrasburgo.

ocurre que podría ser Tolomeo. En los primeros momentos del Humanismo en Estrasburgo, ante un reloj solar ya no se pensaba en el origen divino del tiempo, como sucedía en la escuela de la catedral de Chartres en el siglo XII, sino en los orígenes de la medición astronómica entre los antiguos.

Hacia 1230 Villard de Honnecourt dibujó en su manuscrito, junto con otras muchas curiosidades, un receptáculo para relojes (fig. 6) con una inscripción al lado: «Ki velt faire le maizon d'une ierloge ves ent ci une que jo vi une fois»[17]. Se trata de una construcción similar a una torre de varios pisos y lo más seguro es que se encontrara en un interior, puede que en una iglesia. ¿Qué tipo de reloj contenía? ¿Era un reloj de agua como el descrito por Vitrubio y que, por lo visto, era conocido en época medieval? Los ejemplos más antiguos de estas construcciones góticas para relojes se encuentran en las catedrales góticas del norte de Francia en el siglo XIV, cuando fue introducido el reloj mecánico con engranajes, que por primera vez permitía un cálculo preciso del tiempo. En la catedral de Beauvais se conserva una torre para relojes como éstas, de hacia 1300 y ligeramente modificada en época tardogótica (fig. 7). Sobre una infraestructura en forma de torre se alza, abierto, el cubículo para el reloj. La esfera, modificada en época tardogótica, sigue estando sujeta por ángeles, como el reloj solar de Chartres. En la campana, que marcaba las horas, se lee la inscripción «Stephanus Musicus, canonicus Bellovacensis me fecit fieri». Este canónigo Stefano, un italiano, formaba parte del cabildo catedralicio de Beauvais entre 1296 y 1304. Algo más reciente es el reloj de engranajes instalado en una construcción de madera en la catedral de Reims (fig. 8). Aquí las campanadas mecánicas de las horas se acompañan con el movimiento de figuras que representan la huida a Egipto y la procesión de los Reyes Magos. El tiempo del reloj mecánico se transforma de esta forma nuevamente en el tiempo del año litúrgico y sus celebraciones. Los imponentes relojes astronómicos que se encuentran en algunas igle-

[17] «Quien quiere construir la casa de un reloj, que se fije en la que yo vi una vez.»

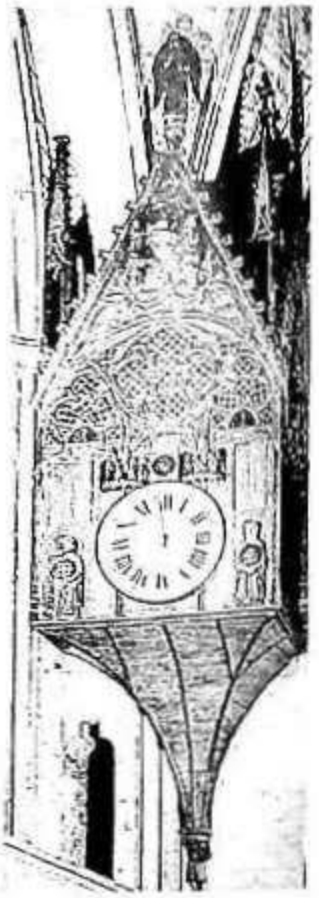


Figura 6. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Modelo de receptáculo para reloj*, dibujo a pluma sobre pergamino, h. 1230-1240.
Figura 7. Torre de reloj, h. 1300. Beauvais.
Figura 8. Reloj, siglo XIV. Brazo norte del crucero de la catedral, Reims.

sias alemanas tardogóticas como la de Santa María de Rostock muestran todavía esta concepción cristiano-alegórica del tiempo. Alrededor del cuadrante se distinguen, en orden concéntrico, no sólo las horas del día, sino también los signos zodiacales, las imágenes de los meses y los días. El conjunto está repartido como en la representación del año en el libro de coro de Zwiefalten del siglo XII. En las cuatro esquinas se ven los símbolos de los evangelistas, que normalmente rodean al Cristo entronizado del Apocalipsis. En las iglesias el reloj mecánico, el constante retoque que desde las torres campanarios de las ciudades regula el tiempo del trabajo y de la comunidad, sigue estando ligado a la vieja concepción según la cual Dios es el creador del tiempo. Así pues, el reloj mecánico es un instrumento cronométrico y un símbolo teocéntrico. El tiempo terrenal está dominado por el tiempo de Dios[18].

---

[18] Sobre este tema véase también el siempre válido E. von Bassermann-Jordan, *Die Geschichte der Räderuhr*, Fráncfort del Meno, 1905. Además: G. Dohrn-Van Rossum, *Geschichte der Stunde. Uhr und Moderne Zeitordnungen*, Múnich-Viena, 1992; A. Ungerer, *Les horologes astronomiques*, Estrasburgo, 1931. Para los contenedores de relojes en Villard de Honnecourt cfr. H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Gratz, ²1972, pp. 29-31. Para el reloj de la catedral de Beauvais cfr. P. Michel, *L'Horologe de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais, 1913. Para el reloj de la catedral de Reims cfr. Ch. Cerf, *Histoire et Description de Notre-Dame de Reims*, vol. II, Reims, 1861, pp. 524-527, en el que se hace un juicio demasiado negativo del reloj de Reims. Para el reloj de la iglesia de Santa María de Rostock cfr. J. Laudan *et al.*, *Die St. Marienkirche zu Rostock*, Múnich-Berlín, 1991, pp. 14-16.

San Agustín ya había trazado un paralelismo entre las seis fases de la vida humana y las seis edades del mundo. La época que va de Adán a Noé, correspondiente a la infancia *(infantia)*, termina con el Diluvio universal, que borra todos los recuerdos, así como nosotros no guardamos recuerdos de nuestra infancia. El periodo siguiente, de Noé a Abraham, encuentra un paralelo en la pubertad *(pueritia)*. La infancia llega hasta los siete años de vida, la pubertad hasta los diecisiete. Durante la infancia los hombres aprenden a hablar, pero no son todavía capaces de hacerlo por completo. A la edad que va de Abraham a David se asocia la adolescencia *(adolescentia)*, la juventud de la vida humana; y así como en esta época bíblica se forma el pueblo de Dios, también en ese momento de la vida los seres humanos generan a sus descendientes. La adolescencia dura hasta los veintiocho años; sigue la *juventus*, que alcanza los cincuenta años y se corresponde en la Biblia con la época que va de David a la cautividad en Babilonia. Entonces comienza el periodo de la *gravitas*, del decoro, la firmeza y la madurez, y se corresponde con el periodo que media entre la cautividad en Babilonia y la venida de Cristo. A los setenta años empieza la *senectus*, la vejez, a la que no se le pone un final preciso («quae nullo annorum tempore finitur»), pero que dura hasta la muerte. Escribía san Isidoro de Sevilla: «In his igitur sex spatii philosophi vitam discripserunt humanam, in quibus mutatur et currit et ad mortis terminum pervenit»[19]. Por supuesto, ya los griegos y los romanos –desde Pitágoras hasta Cicerón– habían subdividido la vida humana en fases muy concretas y todas las representaciones del tiempo típicas de la Edad Media hunden sus raíces en la Antigüedad clásica, pero, a imitación de los Padres de la Iglesia, los pensadores cristianos medievales relacionaron las edades de la vida humana con la historia de la salvación de la humanidad[20].

Esta relación se encuentra también en las representaciones figurativas de las edades de la vida típicas del arte medieval. En la puerta de la Virgen, en la catedral de Notre-Dame de París, las figuras que indican las fases de la vida humana están puestas en paralelo con el paso del calor al frío en seis distintos momentos del año, con los doce símbolos del zodíaco y las doce imágenes del calendario (fig. 9). El tiempo de la vida humana y el tiempo cósmico están relacionados recíprocamente. Las fases de la vida del hombre se ven aquí en una secuencia que va de abajo arriba y cada edad está representada por una figura masculina. *Infantia, Pueritia* y *Adolescentia* están de pie y a partir de la cuarta desde abajo las figuras aparecen sentadas, están envueltas en mantos y llevan barba: personifican la dignidad, a la que, por último, se añade la enfermedad. *Senectus*, una edad frágil, se apoya en un bastón, su manto cuelga y se protege la cabeza del frío con una capucha. Esta figura encarna un tema que cobrará cada vez más importancia en la experiencia del tiempo de la Baja Edad Media: el de la fragilidad y transitoriedad de la existencia humana. Ya no es el tiempo de la oración, tampoco el del trabajo, sino el tiempo como experiencia subjetiva de la muerte que se avecina. En la

[19] «Los filósofos han subdividido la vida humana en estos seis intervalos, en los que se modifica, y corre, y llega por último a la muerte.»

[20] Para el concepto de las edades del hombre y su representación en el arte medieval cfr. E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1985, en el que se encuentran las referencias de todos los pasajes citados.

Figura 9. *Las edades del hombre,* detalle, h. 1210-1220. Puerta de la Virgen de Notre-Dame, París

portada de la catedral de París, las edades de la vida, la sucesión de las estaciones y las imágenes de los meses están ligadas a la figura central de la Madre de Dios, María, que tiene en brazos al Salvador. También el tiempo de la vida tiene su centro en el tiempo de la salvación. *Senectus,* que san Agustín había relacionado con la venida del Salvador, en la portada de París aparece representado cerca de la figura de Cristo[21].

Las representaciones medievales del tiempo siguen repitiéndose como *figura circuli,* como la que hemos visto en la miniatura de Zwiefalten. Por ejemplo, un manuscrito inglés de la primera mitad del siglo XIV presenta una gran miniatura con el círculo de la vida humana. La vida está subdividida no en seis, sino en diez estadios. Las representaciones de las distintas edades se suceden en medallones en el extremo interior del círculo. La *infantia* está encerrada en una imagen que muestra a un niño en brazos de su madre: «Soy manso y humilde, y vivo de leche pura», reza la inscripción. La si-

[21] Para la iconografía de la Puerta de la Virgen en la catedral de Notre-Dame de París, cfr. W. Sauerländer, *op. cit.*, pp. 135-137. Véase además (y sobre todo) W. M. Hinkle, «The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin Portal of Notre-Dame», *The Art Bulletin* XLIX (1967), pp. 287 ss.

guiente imagen, que corresponde a la *pueritia,* presenta a un muchacho examinando su agraciado aspecto en el espejo mientras se peina: «Una vida agradable se está poniendo a prueba ante el espejo», dice la relativa inscripción. La imagen del medallón siguiente parece contradecir esta vanidosa opinión. Se ve a un joven que sostiene una balanza. La inscripción reza: «Nunca estaré enfermo, yo mido el tiempo». Pero tal vez esta frase también dé a entender la presunción de poder librarse de las vicisitudes de la vida. Luego sigue la imagen de un joven caballero con un halcón posado en la mano derecha, y aquí el lema suena alegre: «No es la imagen del espejo la que nos hace felices, sino la vida». En el extremo superior del círculo –en el punto más alto de la vida terrenal, durante la *juventus*– aparece la imagen de un soberano coronado con la soberbia inscripción: «Soy rey, domino la tierra, el mundo entero me pertenece». Pero en los medallones siguientes nos encontramos con un hombre que está envejeciendo: tiene que servirse del bastón, siente que la muerte se aproxima, y debe guardar cama. En el noveno medallón, el penúltimo, aparece su ataúd con las velas encendidas. Un sacerdote lee la oración de difuntos. «Creía vivir, la vida me ha engañado», reza ahora la triste inscripción. La vida terrenal, que durante la *pueritia* y la *adolescentia* se mostraba tan atractiva, se revela un engaño. En el último medallón se ve el sepulcro, una tumba gótica. La inscripción dice: «Me he convertido en cenizas», y de nuevo: «La vida me ha engañado». Después de la muerte, después de que la vida terrenal –*vita decens seculi*– se ha revelado una vana ilusión, sólo queda la esperanza en el Salvador. En el centro del círculo de la vida se encuentra el rostro de Cristo. En la inscripción se lee: «Vislumbro cada cosa al mismo tiempo», la presunción de la juventud, la fragilidad de la vejez, la muerte; «guío todas las cosas según un plan». La concepción subjetiva del tiempo propia de la Edad Media cristiana está dominada por la idea de la transitoriedad del hombre y de la vacuidad del tiempo terrenal, superada en la intemporalidad de Dios[22].

La transitoriedad de la vida terrenal era recordada en las metáforas de los salmos leídos durante las oraciones cotidianas.

> Bajo tu cólera declinan nuestros días,
> como un suspiro gastamos nuestros años.
> Vivimos setenta años,
> ochenta con buena salud,
> mas son casi todos fatiga y vanidad,
> pasan presto y nosotros volamos (Sal 90, 9-10).

Es éste el motivo por el que en los salterios se encuentran representaciones de las edades de la vida, como la miniatura de la que acabamos de hablar, que adorna un salterio inglés. También forman parte de un salterio las imágenes con las que un pintor catalán de finales del siglo XIV ha representado la vida humana. El niño juega con la peonza, el adolescente se dedica a cazar pájaros, el joven monta a caballo con el halcón, el hombre en la plenitud de su edad *(juventus)* está inclinado sobre un libro, la

---

[22] Sobre esta representación del ciclo temporal cfr. E. Sears, *op. cit.*, p. 147. Para el salterio de De Lisle cfr. L. Freeman Sandler, *The Psalter of Robert De Lisle in the British Library*, Londres-Nueva York, 1983.

vejez, como en la portada de París, está presentada como la edad que camina con muletas. De nuevo, el tema es la fugacidad del tiempo de la vida humana, las diversas ocupaciones de las distintas edades que corren hacia la fragilidad y el final. El constante recuerdo de la transitoriedad de la existencia humana es lo que marca la profunda diferencia entre la concepción medieval del tiempo y la de la Edad Moderna[23].

Esta idea de que el tiempo barre la fortuna terrenal encontró su expresión en múltiples temas. De la novela india de Josafat, el hijo del rey que fue convertido al cristianismo por el ermitaño Barlaam, se extrae una parábola ejemplar que con numerosas imágenes amonestaba contra la transitoriedad de las fortunas materiales (fig. 10). Un hombre, o un muchacho, se ha subido a un árbol para huir de un unicornio, o de un dragón. En el árbol encuentra miel, cuyo dulce sabor hay que interpretar como símbolo de los gozos sensuales del mundo, y con ella se alimenta ávidamente. No se da cuenta de que dos ratones –uno negro y otro blanco, símbolos de la noche y el día– están royendo las raíces de su árbol, poniendo, de esta forma, en peligro su fugaz suerte. En los salterios se encuentran representaciones de esta parábola relacionada con el salmo 144, 4: «El hombre es semejante a un soplo, sus días, como sombra que pasa». En el baptisterio de Parma esta parábola está representada en la puerta por la que entraban a la iglesia los que iban a ser bautizados. Aquí se ve al muchacho en el árbol, los ratones intentando roer las raíces y un dragón, que lanza amenazador su fuego envenenado hacia el joven que come la miel. Junto a los ratones se reconocen los carros del Sol y la Luna, con las bigas tiradas por las estrellas. El tiempo pasa sin pausa y lleva al hombre a su fin. Pobre de él si, descuidándose a sí mismo, se abandona al placer terrenal como el muchacho a la miel en el árbol. Al final de la vida terrenal le esperan la muerte y la amenaza de la perdición.

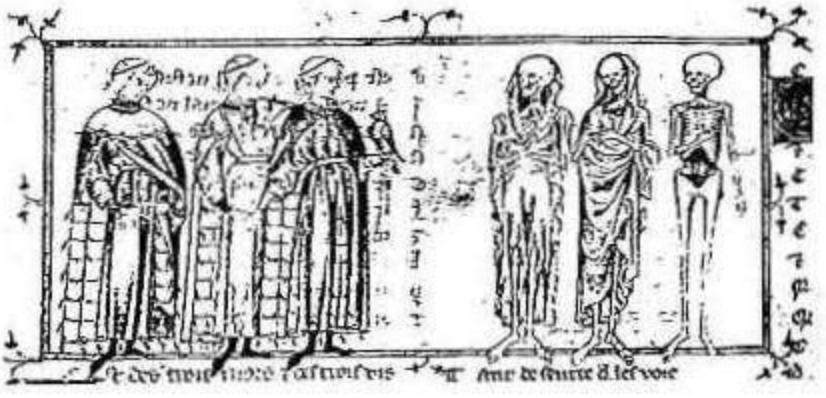
Este miedo a la transitoriedad se manifiesta con vehemencia en las representaciones tardomedievales que tratan el tema de la muerte: en el *Triunfo de la Muerte,* en las

Figura 10. Benedetto Antelami y taller, *La leyenda de Barlaam y Josafat,* finales del siglo XII, principios del siglo XIII. Baptisterio, Parma.

[23] Para las representaciones contenidas en el salterio catalán (París, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8896), cfr. E. Sears, *op. cit.*, pp. 134-135. Véase además M. Meiss, «Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Worshop», *Journal of the Walters Art Gallery* IV (1941), pp. 45-87, y en particular pp. 70-76.

danzas de la muerte y también en los monumentos funerarios que los poderosos mandaban levantar en sus sepulcros. En la tumba de Adelaida de Champagne, condesa de Joigny, que fue enterrada en el monasterio premonstratense de Dilo, se puede ver de nuevo la parábola del joven seducido por los placeres del mundo, que está en un árbol cuyas raíces están siendo roídas por dos animales. Estamos a mediados del siglo XIII, el joven ríe, viste a la moda, tiene el aspecto de un joven galán; los dos ratones aquí están representados como dragones. De esta forma se subraya una vez más el mensaje de la parábola: la alegría del mundo es transitoria, pues el tiempo roe constantemente el árbol de la vida. Al final sólo quedan la muerte y la tumba[24].

A partir del siglo XIV, en los monumentos funerarios de Inglaterra, Francia y Alemania, esta referencia a la transitoriedad de la vida terrenal se carga de tintes macabros y espectrales. El tema del sepulcro se convierte ahora en la brusca contraposición entre la vida y la muerte, en la forma aparecida en la *Leyenda de los tres vivos y los tres*



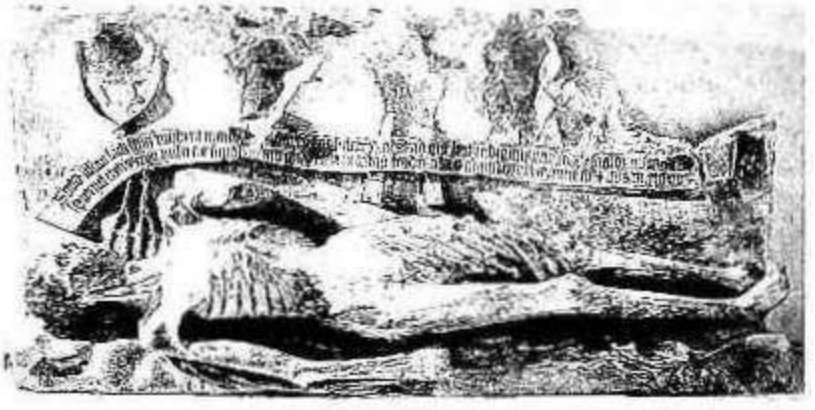


Figura 11. *Los tres vivos y los tres muertos*, h. 1285. De un cancionero francés de la Bibliothèque de l'Arsenal.
Figura 12. Tumba del cardenal Jean de La Grange († 1402), procedente de la iglesia de Saint-Martial. Musée du Petit Palais, Aviñón.

[24] Para la leyenda de Barlaam y Josafat cfr. F. Brunhölz *et al*., *Lexikon des Mittelalters*, cit., vol. I, cols. 1464-1470. Para la representación que se encuentra en el baptisterio de Parma véanse: W. Sauerländer, «Benedetto Antelami», en C. Frugoni (ed.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Turín, 1995, pp. 39-40, y A. Dietl, «La decorazione plastica del battistero e il suo programma», *ibid*., pp. 85-90. Para la tumba de Adelaida de Champagne, que se encuentra en Joigny, cfr. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, cit., pp. 185-186.

muertos. La leyenda cuenta que, mientras estaban cazando, tres jóvenes nobles encuentran en un cementerio a tres muertos, que se acercan a ellos con el aspecto de esqueletos con ropajes desgarrados (fig. 11). Los muertos se dirigen a los vivos diciendo: «Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis». Asimismo, en las tumbas de los poderosos, bajo la efigie del muerto, que lo muestra con su aspecto terrenal, se ve una segunda imagen del difunto como un esqueleto, que se vuelve hacia quienes lo observan. Un famoso ejemplo es la tumba del cardenal Jean de La Grange de Saint-Martial de Aviñón (fig. 12). La cruda representación del esqueleto del difunto pronuncia las palabras que se pueden leer en el *rótulo* que está encima: «Ergo miser cur superbis nam cinis es, et in cadaver fetidum, cibum et escam vermium ac cinerem sic et nos, reverteris». El tiempo de la vida es sólo un tiempo concedido en préstamo, al final del cual el hombre se convertirá en tierra y en polvo[25].

Raras veces, la Edad Media ha representado el «tiempo» como tal. Un dibujo a pluma en un docto manuscrito de hacia 1100 muestra a Cronos con la guadaña y la hoz, atributos de Saturno, y con la serpiente alada que se muerde la cola, símbolo de eternidad (fig. 13). «Tempora sicut falx in se recurrunt», así rezaba un antiguo dicho romano, y también esta imagen del tiempo hace referencia a la transitoriedad y al eterno retorno[26].

Esta panorámica, necesariamente rápida y concisa, ha querido demostrar que en la Edad Media no podemos pensar en una concepción cerrada y lineal del tiempo.

Figura 13. *Cronos-Saturno*, dibujo a pluma, de un manuscrito de la Staatliche Bibliothek de Múnich, h. 1100.

---

[25] Para la *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos* cfr. C. Settis Frugoni, «Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana», en *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* CCCLXIV (1967), pp. 145-251 («Vosotros sois lo que nosotros fuimos y seréis lo que somos»). Para la tumba del cardenal Jean de La Grange cfr. A. Mcgee Morganstern, «The La Grange Tombe and Choir: A Monument of the great Schism of the West», *Speculum* XLVIII (1973), pp. 52-69 («¡Oh, mísero, tú que eres soberbio, porque eres cenizas y, como yo, serás un cadáver fétido, alimento y cebo para los gusanos, y volverás a las cenizas!»).

[26] Para la representación de Cronos en el manuscrito de Múnich (CLM 14271, fol. 11v) véase L. Möller, «Chronos», Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte III, cols. 753-763 («Los tiempos regresan sobre sí mismos como una guadaña»).

Existe el tiempo ligado a la historia de la salvación, el tiempo de la Iglesia, el tiempo de la oración, el tiempo cósmico, el tiempo de la vida humana, el tiempo del año y el tiempo del trabajo. Todas las representaciones terrenales del tiempo están limitadas y cuestionadas por la transitoriedad y por la eternidad en la que acabarán todos los tiempos. En la concepción medieval del tiempo no hay, por tanto, espacio para la idea del progreso ni para la de una evolución histórica que vaya más allá del plan preestablecido en la historia de la salvación. En la tercera parte de nuestro estudio nos preguntaremos qué es lo que ha significado esta representación del tiempo para la evolución del arte medieval, pero ahora nos plantearemos el problema del tiempo de los artistas. Los artistas, los albañiles, los escultores, los pintores en la Edad Media solían ser considerados solamente artesanos. Su tiempo tiene que ver más que nada con el tiempo del trabajo, que estaba marcado por el tañido de las campanas de los relojes públicos y estaba relacionado con la cantidad de producción artesanal o preindustrial. Pero desde el momento en que también en la Edad Media el trabajo de los artistas no era simplemente una producción material, asimismo está relacionado con el tiempo de la devoción, el tiempo del estudio y el tiempo de las diversiones cortesanas.

Los tiempos de los artistas medievales

En una época de limitadas posibilidades técnicas, con difíciles condiciones de transporte y con la necesidad de un duro trabajo manual para tallar y pulir las piedras y para poder quitar y transportar los sillares, los mayores edificios eclesiásticos medievales tenían algo de antiguas maravillas del mundo. En las ciudades de la Alta Edad Media, donde las casas estaban construidas normalmente en madera, las catedrales debían aparecer imponentes, como pirámides. Las fuentes hablan de estos edificios con asombro, un asombro influido a menudo por la rapidez o la lentitud de los tiempos de construcción. Por ejemplo, a principios del siglo XII se lee en la *Vida* del abad de Cluny, que a partir de 1085 hizo levantar una nueva iglesia conventual gigantesca: «Deo juvante, talem basilicam levavit intra viginti annos, qualem si tam brevi construxisset imperator, dignum admiratione putaretur»[27]. Esta noticia no nos proporciona una exacta indicación sobre los tiempos de construcción. Los veinte años de los que habla empleados para completar la basílica son una exageración panegírica. Los tiempos breves suscitan la admiración del lector tanto como el gran tamaño de la fábrica: un emperador no habría podido hacerlo mejor ni más rápidamente. Esta excepcional prestación técnica fue llevada a cabo «con la ayuda de Dios» («Deo juvante»). El tiempo de construcción no es sólo el tiempo real, sino también el tiempo en el que se realiza algo extraordinario, es más, un prodigio.

---

[27] V. Mortet y P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture et à la condition des Architectes du Moyen Âge, I: XIe-XIIe siècles*, París, 1911, n.° 273 («Con la ayuda de Dios, en veinte años edificó una basílica tan grande que aunque la hubiese construido un emperador en tan poco tiempo ello habría sido digno de admiración»).

Pero en las fuentes medievales también los tiempos largos pueden asombrar, como los breves. Por ejemplo, en 1488 Felix Fabri escribe a propósito de la construcción de la catedral de Ulm:

> El edificio creció entre sus manos y en 111 años, es decir, desde su fundación en 1377 hasta hoy, 1488, han levantado una iglesia que no puede no asombrar y maravillar a todos los pueblos y todas las épocas. Aún más que la imponente fábrica, el espectador admira la magnanimidad y la audacia de sus fundadores, pues han osado construir en una ciudad tan pequeña semejante edificio, cuya torre campanario, de extraordinario tamaño, se eleva hoy en honor de la majestad divina, como si quisiera tocar el cielo[28].

En efecto, en la época en la que Fabri escribió estas palabras, la torre de la catedral de Ulm no había sido terminada aún; no obstante, para poder celebrar la magnificencia de la catedral, Fabri habla de una torre que se eleva hasta el cielo. Parece que se necesitaron ciento once años para levantar un edificio así de imponente. Si en Cluny había sido la rapidez de los tiempos de construcción la que había despertado admiración, aquí el lector está maravillado por lo que se dilató. También la duración del tiempo necesario para un edificio es algo que se sale de lo normal. Por supuesto, al final de la Edad Media ya no se habla de ayuda divina para la catedral erigida por la ciudad; ahora es digno de admiración el valor de los fundadores, que han acometido una obra tan grandiosa y larga. Pero tampoco aquí es sólo cuestión del efectivo periodo de ciento diez años, sino de un tiempo de esfuerzo extraordinario e inaudito. El tiempo empleado para la construcción es un tiempo en el que se realiza algo sorprendente y prodigioso.

En las fuentes que van del siglo IX al XII se repite muy a menudo la admiración por la rapidez con la que se construyen los edificios eclesiásticos. En el siglo IX se dice de Saint-Germain de Auxerre que el «immensum opus» fue llevado a cabo «incredibile celeritate»[29]. Con «mirabile velocitate» parece que fue reconstruida después de un derrumbe la iglesia de Santa María de Deutz[30]. Se habla con énfasis de la nueva fábrica de la catedral de Worms, obra del obispo Burcardo en el siglo XI: «magna celeritate paucus annis pene ad perfectionem perduxit, ut non videretur aedificando constructum esse, sed quasi exvotando subito se constituisse»[31]. Así pues, aquí al tiempo de construcción se lo llama explícitamente tiempo de prodigios. No se habla de transportes, de costes, ni de artesanos. En el lenguaje adulador de la fuente, el tiempo de las ejecuciones terrenales, materiales, se disuelve en un tiempo encantado. Según el uso cisterciense, Bernardo de Claraval no ahorra en palabras a la hora de alabar el diligente trabajo de los monjes empleados como carpinteros, canteros, albañiles o he-

---

[28] Cfr. G. Mönch, *Quellen zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte und oberdeutschen Städte im Spätmittelalter*, Darmstadt, 1982, n. 129.

[29] J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Viena, 1892, p. 193, n.° 602.

[30] O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938, n.° 270, 2 vols.

[31] *Ibid.*, n.° 1.550 («Con gran rapidez, en pocos años llegaron casi a terminarla, de forma que no parecía construida con el trabajo, sino que había surgido de repente, como por efecto de un voto»).

rreros en la construcción de su convento. «Inopinata celeritati consummari sunt muri, totum monasterii ambitum spatiosissime complectens». Pero, inmediatamente después, el tono de su descripción cambia, pasando a lo prodigioso, a algo que no se puede explicar con la razón: «Surrexit domus, et quasi animam viventem atque motabilem haberet nuper nata ecclesia, in brevi profecit et crevit»[32]. El curso de la construcción, exaltado en un primer momento como fruto del trabajo colectivo de los monjes, termina siendo comparado con el nacimiento, el crecimiento, la resurrección de un ser animado. Suele ocurrir en la Edad Media: el tiempo terrenal, el tiempo del trabajo, es ennoblecido por el tiempo espiritual.

Por supuesto, existen textos mucho más prosaicos sobre las obras de construcción de las iglesias medievales. Gervasio, que a finales del siglo XII era monje en la Christ Church de Canterbury, describió paso a paso la reconstrucción de la catedral después del incendio de 1174 con la sobria precisión de un cronista. Año 1174: obras preliminares; 1175: «ante hiemen quatuor pilarios erxit, id est, utrinque duos»; 1176: cuando pasó el invierno «duos [pilarios] apposuit, ut hinc et inde tres essent in ordine». De este modo, durante los dos primeros años fueron levantados seis pilares de la nave central. Ahora se están erigiendo también los muros de las naves laterales y cubriendo las tres campatas correspondientes a los seis pilares levantados: «Super quos et murum exteriore alarum, arcus et fornicem decenter composuit, id est, tres clavarum utrinque»[33]. No es necesario que sigamos leyendo el texto de Gervasio. En su crónica el tiempo de la construcción no se transforma en un tiempo milagroso. Gervasio nos permite echar una ojeada a los ritmos y a los tiempos de construcción de finales del siglo XII. Se construía sin descanso, a un ritmo relativamente rápido, se ponía un pilar y luego otro, una bóveda y luego otra. Las obras se interrumpían durante el invierno y también las persistentes lluvias podían pararlas. En el noveno año desde el inicio de las obras, éstas se detuvieron por falta de fondos: «Nonus annus (1183) vacavit ab opere ob defectum expensarum»[34]. Gervasio nos muestra de esta forma una experiencia de tiempos de construcción que no es ni estable ni constante. Un proyecto colosal como el de la nueva catedral de Canterbury, con las condiciones económicas y laborales de la Edad Media, sólo podía realizarse dando pequeños pasos, interrumpidos continuamente por la intemperie y la falta de financiación. Gervasio describe el curso de las obras en Canterbury como una secuencia de eventualidades, no como el desarrollo de un programa sistemático. Detrás de una estructura narrativa de este tipo aflora el cuadro de los numerosos grandes edificios no completados o nuevamente proyectados una y otra vez. Los historiadores de la arquitec-

---

[32] V. Mortet y P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture*, cit., n.º 27 («Con inesperada rapidez se terminaron los muros que abrazan con gran amplitud toda la extensión del monasterio»; «La casa surgió, y en poco tiempo creció y progresó, casi como si la iglesia recién construida tuviese un alma viva y móvil»).

[33] O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schotland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, Múnich, 1955, n.º 815 («Antes del invierno erigió cuatro pilares, es decir, dos a cada lado»; «puso dos [pilares] de forma que en ambos lados hubiese tres seguidos»; «encima de éstos dispuso convenientemente el muro exterior de las partes laterales del edificio, el arco y la bóveda, es decir, tres claves [de bóveda] en ambos lados»).

[34] *Ibid.*, n.º 823.

tura no se interrogan tan asiduamente sobre las vicisitudes constructivas –las fases, las variaciones de los proyectos– de los templos griegos ni de las iglesias barrocas, como hacen con los edificios medievales. En la Edad Media el tiempo de construcción es muy a menudo un tiempo discontinuo.

Por supuesto, las fuentes no siempre se equivocan cuando se maravillan de la rapidez con la que se realizaron algunos proyectos de edificación medievales. En el marco de un tiempo discontinuo, junto a operaciones constructivas que se estancaban, había otras que procedían febrilmente, allí donde se ponían en juego el entusiasmo religioso, el poder de los comitentes o las necesidades militares o económicas. La Sainte-Chapelle de París, en el palacio de san Luis, fue realizada en menos de diez años, con sus enormes vidrieras, los mosaicos de pasta de vidrio, las esculturas, las armaduras de hierro, los frescos. Detrás de esta empresa estaban la excitación religiosa por la translación desde Bizancio hasta París de la corona de espinas de Cristo, así como el poder discrecional de un soberano con medios financieros ilimitados y que podía contar con un número enorme de artistas y peones. El cuñado de Luis, el rey Enrique III de Inglaterra, llevó adelante con análoga energía la reconstrucción de la abadía de Westminster, la iglesia en la que había sido coronado y que habría acogido su tumba. Las crónicas cuentan que «puesto que el rey desea que las obras de la iglesia de Westminster procedan activamente, se ha ordenado al Magister operum que sean ejecutadas durante el invierno todas las fases de la elaboración del mármol que no presenten peligros». En este caso, por voluntad del rey, no se tienen en cuenta los límites impuestos por las estaciones. En la primavera de 1253, en la cantería de Westminster fueron pagados 74 canteros, 42 marmolistas, 24 albañiles, 13 pulidores, 20 herreros, 15 vidrieros. Con semejante empleo de fuerzas, a pesar de la rica ornamentación, fue posible completar la cabecera, el crucero y gran parte del cuerpo central de la abadía en veintisiete años[35].

Un ejemplo opuesto de tiempos de construcción inmensamente largos y continuamente interrumpidos fue la catedral de Notre-Dame de Estrasburgo. En el siglo XVI un humanista la celebraba como la octava maravilla del mundo. Se trata de un impresionante edificio formado por partes muy diferentes entre ellas, lo que demuestra que en la Edad Media las modas cambiaban más deprisa que el tiempo necesario para llevar a cabo un solo monumento. La catedral fue iniciada en el siglo XII, adoptando las macizas formas del estilo románico alsaciano. Se lee en 1190: «Quam sumptuoso et laborioso opere ipsa ecclesia in meliorem statum reedificatur, notum est omnibus locum frequentantibus». Ochenta y cinco años después se concluye la nave, en la que se adaptan las formas del más reciente estilo arquitectónico francés. «Sicut flores maii variis ornatibus consurgens in altum oculos aspicientium magis et magis allicit et eidem dulcibus oblectaminibus alludit»: esto es lo que aparece en un breve de indulgencia de 1275. Nuevamente se alude al carácter portentoso de la construcción, cuya progresión hacia arriba se compara con las flores de mayo. Pero las obras de la catedral se encuentran aún lejos de ser terminadas: faltan todavía la fachada y las torres. Poco después de 1280 el encargo para la prosecución de las obras pasa del cabildo de la ca-

[35] Cfr. H. M. Colvin (ed.), *Building Accounts of Henry III*, Oxford, 1971, pp. 7 y 192.

tedral a la ciudad. Esta situación dura hasta 1439, cuando se termina por lo menos una de las dos torres de la fachada, con proyectos que siguen variando hasta el final. La construcción no fue nunca completada: queda el ejemplo imponente de una catedral incompleta, o imposible de terminar. La catedral de Estrasburgo es el monumento que mejor refleja las interrupciones y la discontinuidad que en la Edad Media caracterizaban la obra de las edificaciones de las grandes fábricas[36]. La sucesión de «tiempos vacíos» y «tiempos llenos», típica del arte medieval, ha marcado la fisonomía discontinua de este edificio.

El tiempo de los reyes está subordinado a las distintas reglas del tiempo de las catedrales. Allí donde los soberanos construyen para consolidar su poder, se proyecta de forma sistemática y se ponen rápidamente manos a la obra. En 1190 Felipe Augusto de Francia ordenó la fortificación de la orilla derecha del Sena, en París, y contemporáneamente se empezó a construir el Louvre. Parece que estas dos obras estaban ya terminadas en 1210. Si se examinan los imponentes restos de la estructura original, se ve claramente que el rey tenía a disposición mayores medios financieros y un mayor poder de decisión sobre los materiales, los transportes y la mano de obra del que tenían la mayor parte de los cabildos para la construcción de sus catedrales. El torreón del castillo de Coucy, que mide más de veinte metros de diámetro y fue levantado por Enguerrand III, parece que fue edificado en no más de siete años. Se pueden observar casos parecidos en Inglaterra. En sólo veinticinco años, Eduardo I, con una «entera armada de obreros», construyó los ocho grandes castillos que le sirvieron para consolidar su dominio en Gales. El frente sur del castillo de Caernarfon, que presenta no menos de ocho torres y una longitud superior a ciento cincuenta metros, parece que fue construido en menos de diez años, entre 1283 y 1292. Se trata de un tiempo que no fue jamás igualado por los edificios eclesiásticos. Asimismo, los castillos que el emperador Federico II diseminó por el reino de Sicilia ofrecen la ocasión para hacer análogas consideraciones sobre la rapidez y la rígida organización de los tiempos de construcción. El castillo de Maniace, en Siracusa, por ejemplo, empezado en 1232, ya en 1239, es decir, siete años más tarde, se indicaba como no completamente terminado. En cuanto a los contratos de construcción, las noticias relativas a los primeros siglos de la Edad Media son, evidentemente, muy escasas. Sin embargo podemos citar por lo menos dos ejemplos. En 1234 el cabildo de Notre-Dame de París contrata con el deán de la abadía de San Martín de Tours la construcción de un granero, del que se conserva una detallada descripción. Están registrados con exactitud los materiales que se debían utilizar y se lee: «Et haec omnia debent fieri infra annum»[37]. En 1294 un artesano de Montpellier firma un contrato con dos canteros para la ejecución, en su casa, de dos nuevas bóvedas de crucería. Los obreros prometen «quam complevimus a fes-

[36] Para las noticias sobre la construcción de la catedral de Estrasburgo cfr. H. Reinhardt, «Les textes relatifs à l'histoire de la cathédrale de Strasbourg depuis les origines jusqu'à l'année 1522», *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg*, II.ª serie, VII (1960), pp. 11-29 («Todos los que frecuentan el lugar conocen el dispendio de medios y de trabajo gracias a los cuales esta iglesia ha sido reedificada de mejor manera»; «como las flores de mayo, elevándose hacia lo alto con varios ornamentos, atrae mucho más la mirada de los observadores y la recrea con suaves deleites»).

[37] V. Mortet y P. Deschamps, *op. cit.*, n.º 251 («Todo debe hacerse en un año»).

to Beate Marie de augusto [15.8] usque ad festum Sancti Michaelis [29.9]»[38], es decir, que llevarían a cabo la obra trabajando desde el día de la Asunción hasta la fiesta de San Miguel. En este caso el tiempo de ejecución coincide por completo con el tiempo del trabajo artesanal asalariado.

Así pues, en la Edad Media el tiempo de las obras no es absolutamente un tiempo unitario. Los historiadores del arte se fijan de manera exclusiva en las obras eclesiásticas. En la construcción de las iglesias el tiempo de las obras está siempre ligado al tiempo devocional, en el que se produce el prodigio y se eleva hacia el cielo, a veces con ritmo febril, pero con frecuencia sólo en fases alternas, prolongándose durante un largo arco de tiempo. En la construcción de castillos y fortificaciones la obra está controlada por el tiempo del soberano, que dispone que el trabajo se realice con prontitud y eficiencia. Además, también existía –por lo menos a partir del siglo XIII– un mercado de la construcción civil, en el que los tiempos y los salarios se compensaban recíprocamente. Las diferencias entre tiempos y ritmo de construcción de catedrales, conventos, iglesias de la ciudad, castillos y fortificaciones eran mayores que en la Edad Moderna. El tiempo de la Edad Media es discontinuo, no unitario.

Sobre los tiempos de trabajo de los escultores antes del siglo XIII o XIV, tenemos sólo informaciones imprecisas. Naturalmente, ya a partir del siglo XII encontramos en las obras escultóricas una serie de inscripciones conteniendo las fechas. Citaré sólo algunas. En el bajorrelieve del *Descendimiento de la cruz* de la catedral de Parma está escrito: «En el segundo mes del año 1178 el escultor ha terminado [la obra]»[39]. En el dintel de la puerta de los santos Hipólito y Casiano de la iglesia de San Casiano en Settimo se lee: «La obra que tú ves la ha ejecutado sabiamente Biduinus después de que hubieran pasado 1.180 años desde que Dios nació de la Virgen». La famosa inscripción en el dintel de ingreso del Pórtico de la gloria de Santiago de Compostela reza: «El sexto día del mes de abril del año 1188 fueron instalados los dinteles de la portada principal del beato Santiago». En un dintel de la puerta de Santa Saba, en Roma, está escrito: «Esta obra fue realizada en el séptimo año de pontificado de nuestro señor Inocencio III». Inscripciones como éstas demuestran que se consideraba el trabajo de los escultores famosos lo suficientemente importante como para ser fechado, igual que un documento. Pero la única fecha que daban se refería normalmente al momento en el que se había completado la obra, no revelando nada acerca de la duración del trabajo que la precedió. El segundo mes del año 1178 es el momento en el que fue terminado el bajorrelieve del *Descendimiento de la cruz* de Parma; ¿durante cuánto tiempo se había trabajado en esta obra tan refinada desde el punto de vista técnico? En abril de 1188 se instalaron los dinteles del Pórtico de la gloria: esta noticia no nos permite saber cuánto tiempo se trabajó, antes o después de esa fecha, en las figuras esculpidas en la portada. Una inscripción como la que encontramos en el púlpito de la catedral de Cagliari resulta bastante insólita: «Este trabajo ha sido hecho por Guillemus [...] en un tiempo de

---

[38] *Ibid.*

[39] G. P. Bognetti, «Una rettifica epigrafica a proposito dei limiti dell'opera dell'Antelami», en *Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse,* ³1959.

cuatro años, exactamente en el año 1162»[40]. Así podemos conocer la duración del trabajo. Según la inscripción, se necesitaron cuatro años para que el púlpito fuera completado, pero en cambio no sabemos qué otras obras realizó en ese período el escultor. Las inscripciones, por tanto, no nos dicen mucho sobre los tiempos de trabajo de los escultores de los siglos XII y XIII.

Desde los tiempos del Imperio romano no se habían realizado en Europa tantas obras figurativas como en las iglesias de los siglos XII y XIII en Francia, en la España cristiana, en Inglaterra, Italia y Alemania. Sin embargo, no tenemos noticias que nos iluminen sobre el alcance del trabajo de los talleres de escultores en las iglesias de Aulnay o de Conques, Vézelay o Pavía. No estamos informados sobre el tipo de relaciones que tenían con los pintores sobre vidrio, con los herreros, con los canteros con los que trabajaban en las enormes fábricas de las catedrales de Chartres, París, Reims o Amiens. Las doce estatuas de los apóstoles que antes estaban adosadas a los pilares de la Sainte-Chapelle de París fueron hechas probablemente entre los años 1239 y 1248, pero no podemos saber con cuánta rapidez, en este lapso de tiempo, fueron esculpidas. ¿Cuánto tiempo duró el trabajo del centenar de estatuas, o de las numerosas pequeñas estatuas que embellecen los frentes del crucero de la catedral de Chartres? Desde el momento que no se han conservado noticias al respecto, sólo podemos sacar vagas conclusiones basándonos en las hipótesis de datación del edificio. En este sentido, las opiniones de los historiadores son muy discordantes y la cronología de la escultura románica y gótica de los siglos XII y XIII ha sido durante mucho tiempo un fértil terreno de inútiles polémicas. Allí donde las fuentes no han proporcionado fechas de referencia, los historiadores del arte han construido el tiempo de la morfología, es decir, el tiempo de la evolución estilística. Ya no era el tiempo de la Edad Media, sino el tiempo de los historiadores que, al igual que los evolucionistas menos sagaces, creían en la idea de una mutación en cadena de las formas plásticas. Se inventaron, por así decirlo, los «relojes morfológicos».

Detrás de este problema se esconde un conjunto de circunstancias histórico-económicas. Está claro que los escultores ocupados en la construcción de iglesias en los siglos XII y XIII no eran contratados para una sola obra; en efecto, falta cualquier tipo de indicación acerca de los plazos de entrega, suministro de materiales y pagos efectuados por cada una de las piezas. Los propios nombres de los escultores no aparecen en ninguno de los documentos conservados. Esto ha hecho que los historiadores del arte que se dedicaban a las atribuciones tuvieran que crearse sus propios maestros. En Saint-Gilles descubrieron al «joven Chartrense» y al «maestro de Naumburg», y les hacen recorrer las catedrales francesas, de Chartres a Amiens y Noyon, hasta Metz. Pero como historiadores sólo nos movemos en un terreno seguro allí donde se han conservado los contratos. Por lo visto, esto no sucedió antes de la segunda mitad del siglo XIII y el siglo XIV, y se trata de contratos relativos normalmente a una única en-

[40] Para las inscripciones de los monumentos italianos cfr. la útil recopilación contenida en la tesis inédita de A. Dietl, *Untersuchung zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italian bis zur Zeit des Giovanni Pisano*, Múnich, 1985. Para la inscripción del Pórtico de la Gloria cfr. P. de Palol y M. Hirmer, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, Múnich, 1985, p. 178.

trega y que no fueron estipulados con una *fabrica*, sino con comitentes autónomos. Un ejemplo precoz es el contrato firmado el 29 de septiembre de 1265 entre Nicola Pisano y el *operarius* de la catedral de Siena relativo al encargo para realizar el púlpito de la catedral. Aunque no se mencione ninguna fecha de entrega, el contrato contiene, entre otras cosas, algunas indicaciones precisas acerca de los materiales, pagos, y sobre los periodos que el escultor, original de Pisa, debía pasar en Siena; hay otras disposiciones penales en el caso de infracciones del contrato. Aquí nos podemos hacer una idea de las condiciones de trabajo de los escultores y de los tiempos de ejecución, lo que no era posible en los casos de las catedrales de Chartres, Reims, Wells o Naumburg. Sin embargo, detrás de la precocidad de este caso puede que también exista un cambio de orden económico-social. En los contextos económicos urbanos de la Toscana del siglo XIV el tiempo del escultor solicitado se convierte en el tiempo de un proveedor contratado[41].

A partir de 1300 se han conservado numerosos contratos estipulados con escultores nórdicos. Con ocasión de la festividad de Todos los Santos de 1301, el *balivo* de Hesdin paga una cantidad diaria al entallador Guissin «pour faire ymaginettes a madame» e «pour faire angelos a mettre en l'oratoire madame»[42]: el escultor ahora es contratado por la corte y se le paga un tanto al día. También se estipulan de buen grado los contratos que contienen los plazos de entrega en los casos en los que el escultor tiene que realizar un monumento funerario que el comitente desea ver acabado en un plazo no demasiado largo. El 4 de junio de 1312 la condesa Mahaut de Artois contrata al escultor Jen Pépin de Huy para que le haga un monumento funerario a su marido, el conde Otón de Borgoña, muerto el año anterior. Jean tiene que prometer bajo juramento «rendre et livrer a ses couz a Paris, tout parfais accompliez, de la mi aoust prochain a venir un an» el caro monumento[43]. La entrega, por tanto, está prevista para dentro de catorce meses. En 1325 un ciudadano de Douai estipula un contrato con los *marbriers* Jacques de Frenne y Jean Harbouillet para la ejecución de un monumento funerario. «Et le doivent le livrer [...] et assir a leur coust [...] dedens le XV jours apres le jour de le Pentecouste qui sera l'an mil CCC et XXVI[44].» El plazo de entrega es en este caso aún más breve, entre los cinco y seis meses, ya que el contrato fue firmado en noviembre. El 7 de febrero de 1331 una dama, Beatriz de Lovaina, estipula un contrato para un monumento funerario que debía colocarse en la iglesia franciscana de Bruselas. El documento dispone que por lo menos la mitad de la obra tiene que estar acabada antes del día de San Juan de 1339, en cuyo caso se pagaría una parte de la retribución establecida. La instalación del monumento en Bruselas se llevaría a cabo

[41] Para el contrato de Nicola Pisano con la *Opera del duomo* de Siena véase G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano*, Roma, 1941, pp. 209-214.

[42] Dehaisnes, *Documents et extraits concernants l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainault avant le XVe siècle*, Lille, 1886, n.º 121 («Para hacer pequeñas imágenes para la señora»; «para hacer unos ángeles para ponerlos en el oratorio de la señora»).

[43] *Ibid.*, n.º 203 («Devolver y entregar en París a su costa, todo perfectamente acabado, en el plazo de un año a partir de la mitad de agosto»).

[44] *Ibid.*, n.º 262 («Deben entregar y levantar a su costa en los quince días siguientes al día de Pentecostés del año 1326»).

con ocasión de una festividad posterior del año, porque el escultor necesitaba más tiempo para completar perfectamente su obra («de tant ralongeroit li termes que il doveroit avroir parfait l'ouvrage»)[45]. No citaré otros contratos del siglo XIV, pues el procedimiento es siempre el mismo. El escultor es un artesano al que se contrata y que entrega su obra en un momento preciso a cambio de una cantidad establecida en el acuerdo. No podemos saber si trabajaba más deprisa que los escultores ocupados en las grandes fábricas eclesiásticas del siglo XIII, pero sí que trabaja con unas determinadas condiciones de entrega, pagos y competencia. El tiempo del artista que trabaja como artesano de ciudad no es el tiempo de las catedrales.

Añadiré algunos ejemplos del tiempo de trabajo de los escultores de finales de la Edad Media que tienen en cuenta tanto la situación de las cortes como la actividad habitual del artesano que pertenece a un gremio. En la corte borgoñona de Dijon, el 14 de julio de 1404 se firmó un contrato con el escultor Claus Sluter para la realización del monumento funerario en honor de Felipe el Atrevido. Claus Sluter se compromete a terminar en cuatro años y a su costa –«à finir à ses frais et dépends dans 4 ans»– la estatua del duque con los grandes ángeles que le sostienen el yelmo y los leones a sus pies, así como las cuarenta figuras *pleurant* y los cincuenta y cuatro angelitos de alabastro[46]. En este caso el ritmo de trabajo tendrá que ser muy rápido y deberá contar con la colaboración de un número bastante elevado de ayudantes del taller. No obstante, aquí nos encontramos con un encargo comisionado por un duque, y por tanto tenía a su disposición ilimitados medios financieros. A Sluter se le prometió, además de una paga diaria de «huit gros», una suma de «novecientos sesenta francos» pagados trimestralmente, más «veinte mil francos de oro» para los materiales, herramientas y colaboradores. Esta última cifra sería liquidada nada más terminar el trabajo, para asegurarse ante posibles incumplimientos. Aun así, el plazo de entrega no fue respetado; Sluter murió en 1405 y su sucesor, Claux de Werve, trabajó hasta 1410 para acabar el monumento. Mucho más dramáticas fueron las eventualidades en el caso del monumento funerario para el hijo de Felipe el Atrevido, el duque Juan Sin Miedo. El 23 de marzo de 1443 se estipuló con el escultor aragonés Juan de la Huerta un contrato según el cual, en cuatro años y por la cantidad de «quatre mille livres tornois», tenía que realizar e instalar el monumento funerario del que se facilitaba una detallada descripción[47]. Sin embargo, trece años más tarde el escultor deja Dijon sin haber terminado el trabajo y en 1462 la «chambres des comptes» escribe al duque que el escultor Juan de la Huerta no se encuentra en condiciones de poder concluir la obra. Por esta causa, el 4 de noviembre de 1466 se firma con un nuevo escultor, Antoine Le Moiturier de Aviñón, otro contrato, que fija nuevamente un plazo de cuatro años para completar la estatua del difunto y de las demás figuras. Y, por fin, el 7 de junio de 1470 se efectúan los últimos pagos por el

[45] *Ibid.*, n.os 331-332.

[46] Para este contrato cfr. *Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XVe siècle*, catálogo de la exposición, Dijon, 1976, p. 34 (Documentos de archivos, n.º 29).

[47] Para este contrato cfr. *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XVe siècle*, catálogo de la exposición, Dijon, 1972, p. 29.

monumento funerario ya terminado[48]. Habían pasado veinticinco años desde el primer contrato. En cuanto a Juan de la Huerta, que no respetó lo pactado y estaba siempre metido en pleitos que no acababan nunca, ¿tendríamos que calificarlo de moderno artista «saturnino», o más bien deberíamos pensar que ya en la Edad Media el tiempo de los artistas era más discontinuo y más difícil de computar que el de los «comunes» artesanos?

En las relaciones económicas con los artistas también existen diferencias entre la corte y la ciudad. La mayor parte de los altares tardogóticos de madera realizados en la ciudades y con las condiciones impuestas por los gremios se llevan a cabo en un tiempo inferior al empleado para las tumbas ducales de Dijon. Para la construcción del altar de Gries, en Bolzano, el contrato concede a Michael Pacher cuatro años[49]. El mismo artista terminó en tres años el gran altar para la iglesia de St. Wolfgang[50]. Para el altar de Münnerstadt, Riemenschneider necesitó entre dos y tres años, aunque el altar no fuera coloreado[51]. Para la sillería del coro de la catedral de Ulm, suntuosa y llena de figuras, los carpinteros y entalladores emplearon cinco años. En el monumento funerario de piedra arenisca para el emperador Enrique II y la emperatriz Cunegunda, en Bamberg, Riemenschneider trabajó cuatro años. Adam Kraft tuvo que realizar el gran tabernáculo de piedra de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Núremberg en tres años y por trescientos florines. El comitente, el mercader de Núremberg Imhoff, exigió expresamente en el contrato que el artista no hiciese más de lo que cubriese la cantidad prevista[52]. A finales de la Edad Media los mercaderes obligan a los artistas a unos plazos medidos por razones económicas.

El tiempo de los fundidores de bronce y de los orfebres es aún menos fácil de identificar. Si en las puertas de bronce de las catedrales de Hildesheim y Troya se leen los años 1015 en la primera y 1119 y 1127 en la segunda, estas fechas se refieren probablemente al momento en el que las puertas fueron colocadas y no a los años de su fabricación. Las célebres inscripciones en el altar de Klosterneuburg indican el 1189 como año de la donación del preboste Wernher[53], y añaden además: «La obra fabricada por Nicolás de Verdún». Nada sabemos de la duración del trabajo, ni de la fecha en la que el altar fue terminado. El orfebre Nicolás de Verdún podría haber realizado su obra también durante los años siguientes a la donación del preboste Wernher. Los historiadores del arte, a los que, lógicamente, interesa mucho establecer una cronología del arte medieval, leen esta inscripción de manera demasiado expeditiva. Es es-

---

[48] Para este pagamento cfr. *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers du Duc de Bourgogne*, catálogo de la exposición, Dijon, 1973, pp. 30-32.

[49] H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt, 1967, n.º 113.

[50] *Ibid.*, n.º 115.

[51] *Ibid.*, n.º 118.

[52] *Ibid.*, n.º 120.

[53] La inscripción latina reza: «Anno milleno centeno septuageno nec non undeno Gweeherus corde sereno sextus propositus tibi Virgo María dicavit quod Nicolau opus Virdunensis fabricavit». Para el texto cfr. F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg-Viena, 1995, p. 16. Si se toma el texto al pie de la letra, el «dicavit» de Wernher se fijó para el 1189, pero el «fabricavit» de Nicolás de Verdún podría haber sido posterior al «dicavit». La costumbre de fechar el famoso esmalte en 1189 nunca lo tiene en cuenta.

pecialmente complejo calcular los tiempos de trabajo para los grandes relicarios medievales. En 1009 la reina Constanza de Arlés prometió un nuevo relicario para la abadía de Saint-Pierre le Vif de Sens. El rey Roberto II asigna el encargo al orfebre Odorannus probablemente diez años más tarde, en 1019: puede que entonces sólo estuvieran disponibles los materiales para la fabricación de la teca. Pero el trabajo será pronto interrumpido, porque los fondos del rey no llegan. Los restos del santo son trasladados al nuevo relicario, ya terminado, el 25 de agosto de 1028, casi veinte años después de la ofrenda de la reina. Se han conservado algunos contratos relativos a la construcción de relicarios. Célebre es el firmado en 1272 con los orfebres Nicolás de Douai y Jacques de Nivelles para un nuevo relicario destinado a contener los restos de santa Gertrudis de Nivelles. El contrato no proporciona ninguna indicación acerca del tiempo que debían dedicar a la construcción del relicario, pero parece que ésta se prolongó bastante. No obstante, para principios de la Cuaresma de 1275, los dos orfebres deciden preparar y exhibir, como prueba de su trabajo, un coronamiento y una pequeña hornacina con las jambas sin figuras[54]. Esto hace pensar en tiempos de realización no demasiado rápidos. Los detalles arquitectónicos del relicario exigían un trabajo especialmente esmerado. Cuánto tiempo podía durar la realización de un relicario dependiendo de los fondos necesarios para llevarlo a término, nos lo indican los documentos relativos a un nuevo relicario mariano destinado a la catedral de Notre-Dame de Cambrai. El 6 de septiembre de 1354 el cabildo de la catedral de Cambrai estipula un contrato con el orfebre de París Jean du Hem, en el que se lee: «Et doit li diz Jehan livrer la dicte fierte toute accomplie dedenz deux prochain ans»[55]. Se pide, por tanto, una entrega en sólo dos años. Sin embargo, doce años más tarde el cabildo sigue discutiendo sobre la distribución entre las figuras del relicario de las cantidades donadas por cada canónigo para la realización de la obra. El preboste hace dorar la figura de María, la estatuilla principal. El archidiácono de Brabante toma a su cargo la figura de san Pablo, el de Hainaut la estatuilla de san Miguel. Pero aún se está discutiendo de donaciones en 1372, dieciocho años después de la estipulación del contrato[56]. Muchas veces, el momento a partir del cual se veneran los restos de un santo y la fecha en la que se le hace un relicario digno se alejan de manera manifiesta. El tiempo del culto de los santos es distinto del tiempo de la orfebrería. En 1165, en la Capilla Palatina de Aquisgrán, se le rindieron grandes honores a los restos de Carlomagno, entonces proclamado santo, y sus huesos probablemente fueron trasladados a un cofre de madera. El relicario definitivo no fue acabado antes de 1215, cuando el emperador Federico II efectuó la solemne traslación de las reliquias de su antecesor[57]. Así que transcurrió medio siglo entre la veneración de los huesos de Carlomagno y la conclusión de la obra de orfebrería. La construcción de relicarios era una empresa que exigía mucho tiempo, hecho que los historiadores del

[54] Véase la aportación de R. Didier, *Un trésor gothique. La chase de Nivelles*, París, 1996, pp. 79-82.

[55] Dehaisnes, *Documents et extraits*, cit., n.º 381 («Dicho Jean debe entregar este relicario completamente terminado en dos años»).

[56] *Ibid.*, n.º 307.

[57] Cfr. H. Müllejans, *Karl der Grosse und sein Schrein in Aachen, Aquisgrán*, 1988, pp. 153-154.

arte olvidan a menudo, cuando, para datar una obra de orfebrería, se fijan en la fecha de la canonización o en la de la veneración de las reliquias.

En su tratado de la pintura, Cennino Cennini cuenta cómo el pintor de frescos trabajaba procediendo por días[58]. Así pues, en el caso de la pintura mural, encontramos, a lo largo de toda la Edad Media, un procedimiento que se desarrolla con continuidad, organizado según los días laborables. Por supuesto, nos faltan datos seguros. Un gran ciclo de frescos como el de Giotto en la Capilla de los *Scrovegni* en Padua, terminado en marzo de 1305, parece que fue realizado en un arco de tiempo no superior a tres años. Aproximadamente el mismo tiempo, entre 1338 y 1340, es el que empleó Ambrogio Lorenzetti para pintar al fresco el Palacio Público de Siena con las representaciones del «Buen Gobierno» y el «Mal Gobierno». También los tiempos de la pintura sobre vidrio parece que fueron rápidos. Las vidrieras para la nueva cabecera de la abadía de Saint-Denis, construida en época del abad Suger, fueron realizadas entre 1140 y la consagración del lugar, en junio de 1144. El conjunto de vidrieras coloreadas de la catedral de Chartres, que comprende no menos de ciento setenta y tres roseiones y ventanas, algunas de ellas muy grandes, puede que se hiciera en unos veinte años. Es probable que se pudieran hacer en tan poco tiempo gracias a las donaciones, que ayudaron a enriquecer los recursos financieros para la adquisición de materiales y colores, la fabricación de bastidores de hierro y varillas de plomo, lo que permitía que trabajaran en estrecho contacto numerosos talleres artesanales muy activos. Así como ocurría con las obras de edificación y con los relicarios, también existe en estos ciclos de pintura sobre vidrio una relación precisa entre el tiempo empleado y la disposición de medios. En París, en la Saint-Chapelle construida por el rey, se crearon seiscientos metros cuadrados de vidrieras coloreadas en un arco de tiempo no superior a nueve años, y hasta puede que sólo seis. Aquí debían de tener a disposición medios prácticamente ilimitados. Sin embargo, las vidrieras de la Saint-Chapelle demuestran también que existe una relación entre el tiempo de trabajo y el estilo empleado. En este caso, la técnica de la vidriera de colores es tan sencilla y está tan bien reglamentada que la elaboración del producto pudo acelerarse como en una cadena de montaje. Las vidrieras de la capilla de San Esteban, en la abadía de Westminster, parece que fueron realizadas incluso en un solo año, durante el cual sabemos que el trabajo se repartió entre diseñadores, pintores y entalladores, los cuales fueron pagados según la complejidad de su tarea[59]. Por supuesto, también en este caso tuvieron a disposición una cantidad de medios financieros insólitamente ingentes. En el caso de que nos preguntásemos si ya en los primeros siglos de la Edad Media se podía contar con semejante racionalización del trabajo, nos inclinaríamos a responder que no.

«Scriptorum quippe copiam a Domino sibi datam exultabat, ita ut si claustrum ingrederis, videres plerumque duodecim monachos juvenes sedentes in cathedris et super tabulas diligente et artificiose compositas cum silentio scribentes»: de esta forma, el abad Germán, del monasterio de San Martín de Tournai, describe en el siglo XII el

---

58 C. Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato di pittura*, Milán, 1984, cap. LXVII.

59 L. F. Salzman, «The Glazing of St. Stephen Chapel Westminster 1351-1352», *Journal of the British Society of Master Glass-Painters* I (1926-1927), pp. 14-16, 31-35, 38-41.

scriptorium de su convento[60]. Hasta el siglo XII los libros eran transcritos casi exclusivamente en los monasterios por los monjes y casi siempre eran éstos los que los decoraban con miniaturas. El tiempo de los monjes está sujeto a la disciplina impuesta por las reglas de las órdenes, no depende del mercado y de las posibilidades de venta. Sobre los ritmos de trabajo de los miniaturistas de los conventos no sabemos casi nada, ya que el tiempo para la producción de un libro no estaba establecido por ningún contrato. Sólo podemos suponer que la realización de un manuscrito irlandés altomedieval como el *Book of Kells*, con sus frontispicios extremadamente elaborados, requirió más tiempo que la preparación de las ilustraciones dibujadas a pluma, como las que encontramos en los manuscritos monásticos del siglo XII. En algunos casos hay suntuosos manuscritos miniados que nos proporcionan indicaciones sobre la duración del trabajo. Una Biblia en dos volúmenes enriquecida con muchas ilustraciones fue redactada por los monjes Goderannus y Ernesto en el monasterio flamenco de Stavelot durante los cuatro años comprendidos entre 1093 y 1097. El 26 de marzo de 1162 se completó la redacción de una Biblia destinada a la Colegiata de San Isidoro de León, en Castilla. La transcripción del manuscrito había durado seis meses, mientras que la realización de la decoración requirió solamente un mes de trabajo. En cambio, la realización de la Biblia en dos volúmenes ricamente ilustrada de la segunda mitad del siglo XII, que se conserva en la catedral de Winchester, se prolongó durante numerosos decenios. Evidentemente, se les encargó a distintos pintores la miniatura del manuscrito en periodos sucesivos. El tiempo dedicado al trabajo artístico en los monasterios, a la decoración de los manuscritos o a los trabajos textiles, como ocurría en los conventos femeninos, tiene que ser medido con parámetros distintos respecto al tiempo del trabajo desarrollado en el mundo exterior, que estaba regulado por los contratos y retribuido con dinero. Escribir, miniar o bordar formaban parte de la vida monástica, que se repartía entre la oración, el trabajo y el estudio.

Sin embargo, no todas las obras miniadas nacieron en el marco del trabajo monástico a manos de los monjes. Es el singular caso de una rica Biblia, destinada al monasterio de San Vito de Pisa. Su financiación estuvo garantizada por las donaciones y no fue ni transcrita en el monasterio ni miniada por los monjes. Para hacerla se recurrió a fuerzas externas a las que se pagó para que se ocuparan de la redacción del texto y para que lo miniaran con grandes letras de oro y colores («literis de auro et de colore»). Sabemos que el trabajo en el manuscrito fue iniciado el 6 de octubre de 1168, pero no cuándo fue terminado[61]. Este testimonio, procedente de Pisa, demuestra que ya en el siglo XII había escribanos y miniaturistas de profesión fuera de los monasterios, y que seguramente eran laicos. También debió de ser un artesano laico aquel *magister* Hugo que hacia 1135 fue pagado por miniar las imágenes de la Biblia de Bury

[60] Germán de San Martín de Tournai, «Liber de restauratione monasterii S. Martini Tornacensis», en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XIV, n.os 214-317, en particular n.º 313 («Exultaba por la gran cantidad de amanuenses que Dios le había dado, tantos que cuando entras en el claustro ves normalmente a doce jóvenes monjes sentados en sus sillas ocupados en escribir, en silencio, sobre tablas ordenadas con diligencia y arte»).

[61] Cfr. K. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Oslo-Bergen-Tromsö, 1968, catálogo n.º 4, pp. 224-226, texto pp. 151-157.

St. Edmunds. La profesionalización de la producción e ilustración de libros resulta claramente comprensible en el París del siglo XIII, donde debido a las actividades universitarias se solicitaba un gran número de libros; producción y decoración se orientaron aquí según las exigencias del mercado. Los manuscritos debían ser preparados rápidamente y la brevedad de los tiempos de producción influyó en el estilo. La escritura y las miniaturas de la media de los manuscritos parisienses están estandarizados y eran ejecutados según modelos establecidos; las miniaturas se repiten a menudo hasta el aburrimiento. La historia de la miniatura nos enseña que los tiempos del artista no se pueden comprender sin tener en cuenta el contexto económico en el que se desarrolla el trabajo. En efecto, a la vez que los manuscritos ilustrados en serie, también nacen en el ambiente de la corte libros con ilustraciones lujosas y artísticamente muy pretenciosas. Para las miniaturas de estos manuscritos habrá que tener en cuenta unos tiempos de elaboración diferentes a los anteriores. Para realizar las delicadas grisallas del minúsculo libro de horas de la reina francesa Juana de Evreux, el artista, Jean Pucelle, empleó sin duda mucho tiempo. El librito nació entre 1325 y 1328, pero no se sabe cuánto tiempo efectivo trabajó el artista en la miniatura. Parace que los hermanos Limburg, que desde 1404 sirvieron al duque Jean de Berry, trabajaron durante años enteros para miniar algunos preciados manuscritos como el de las *Belles Heures*, y es bien sabido que mientras elaboraban la miniatura de las *Très Riches Heures*, de aspecto similar al de la pintura sobre tabla, pasaron a mejor vida.

En las pinturas sobre tabla del siglo XV, o, lo que es lo mismo, en los umbrales de la Edad Moderna, cambia completamente la relación entre el arte y el tiempo. La *Virgen de la fuente* de Jan van Eyck, conservada en el Museo de Amberes, lleva en el marco la inscripción: «Jan van Eyck me hizo y terminó en el año 1439». En el retrato del hombre con turbante rojo conservado en la National Gallery de Londres, la inscripción del marco dice incluso que «Johannes de Eack me fecit anno 1433 – 21 Octobris». La obra del artista está provista de una fecha, como otras obras y gestas memorables: libros, documentos, victorias. El tiempo se ha convertido en el tiempo de la celebridad del artista moderno.

Los tiempos de la historia del arte

De la «Edad Media» *(Medium Aevum)* como época histórica situada entre la Antigüedad clásica y la Edad Moderna hablaron por primera vez los humanistas, siguiendo a Petrarca. Como concepto histórico de una época, para ser usado indistintamente, el término «Edad Media» se impone solamente en los siglos XVII y XVIII. El interés por los monumentos medievales se extiende entre los anticuarios franceses, ingleses e italianos del siglo XVIII. Los *Monuments de la Monarchie Françoise* de Montfaucon aparecen en 1729. En el siglo XVIII existe también en Italia una literatura anticuaria que se ocupa de monumentos medievales. Pensemos sólo en las *Lecciones de antigüedades toscanas* de Giovanni Lami, editadas en 1766. Sin embargo, en el título de las primeras historias del arte generales dedicadas a los siglos entre el fin de la Antigüedad y el pleno Renacimiento, el concepto de «Medievo» no se encuentra todavía.

En 1823 Séroux d'Agincourt tituló su publicación en seis volúmenes ricamente ilustrados *Histoire de l'Art par les Monuments, dépuis sa décadence au IVe siècle jusq'à son renouvellement au XVIe*. No se habla aún de historia del arte de la Edad Media.

El término «Edad Media» como designación de una época empieza a usarse normalmente de forma paulatina en las publicaciones de historia del arte sólo en la primera mitad del siglo XIX. Se encuentra esporádicamente ya antes de 1820, como demuestran los *Denkmale der Baukunst und Bildnerei im österreichischer Kaiserthume* de Lichnowsky, publicados en 1827. En 1825 Domenico Quaglio publica su *Merkwürdige Gebäude des Deutschen Mittelalters*. Son textos de comienzos de la Restauración, decretada en 1815. Pero es sólo a partir de 1830 cuando el concepto de «Edad Media» conoce un uso más generalizado. En Francia el impulso decisivo se lo dio probablemente la novela *Notre-Dame de Paris*, en la que Victor Hugo habla del «arte maravilloso de la Edad Media». En 1838 Prosper Merimée publicó su *Essay sur l'architecture religieuse aux moyen âge, particulierment en France*. En los años cuarenta, Jules Quicherat empezó a enseñar «arqueología de la Edad Media» en la École des Chartes de París. En 1843 Ramy y Chapuy publicaron su *Moyen âge monumental*. También en Alemania y Austria se habla a partir de 1830 de arte medieval. En 1834, en Ratisbona, Popp publica *Mittelalterliche Baukunst* y en 1835 aparecen los *Niedersachsens Baudenkmäler des Mittelalters* de Hase. En los años cuarenta el uso del término se extiende. En 1844 Carl Schnaase publica su *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, al que siguieron, en 1847, Kallenbach con *Baukunst des deutschen Mittelalters* y, en 1850, Franz Mertens con *Baukunst des Mittelalters*, un texto que supera los confines nacionales. Hacia mediados de siglo, el término «Edad Media» ya se había impuesto para la arquitectura y las artes figurativas.

Aun así, los problemas de periodización no se habían eliminado. ¿Cuándo se iniciaba la historia de la Edad Media? ¿Y cuándo terminaba? Se intentó de varias maneras llevar el comienzo del arte medieval a los siglos V o VI. Era igualmente difícil, y aún lo es, establecer el final de la Edad Media, también porque en este caso existen grandes diferencias entre cada una de las naciones y regiones europeas. En Florencia la Edad Media se acaba hacia 1400, con la aparición de Brunelleschi, Ghiberti, Donatello. En el norte de Italia, en Milán, Verona o Venecia, no existe una frontera tan clara. En algunas zonas de Alemania, como Sajonia, se construyen iglesias con formas medievales aún hacia 1530. La «vida de las formas» (Henri Focillon) es fluctuante, no conoce cortes netos. Hoy se acepta tácitamente el hecho de que, para la historia del arte, la Edad Media empieza en algún punto de finales de la época merovingia –en el siglo VIII– y que en algunas regiones europeas dura hasta principios del siglo XVI. De esta manera, el tiempo de la historia medieval abarca un periodo que supera ampliamente el medio milenio. Una época tan larga tiene que ser subdividida. Por esto los historiadores del arte alemanes hablan de *Vormittelalter, Frühmittelalter, Hochmittelalter* y *Spätmittelalter*. En el área anglosajona encontramos, análogamente, las expresiones *Early Middle Age, High Middle Age* y *Late Middle Age*. En italiano se habla de *alto Medioevo* y en francés de *haut Moyen âge*. Como vemos, se ha transferido también a la historia del arte medieval el famoso modelo, conocido desde la Antigüedad, de la asociación entre juventud y albores de una época, madurez y florecimiento y, por último,

otoño, epígonos, decadencia. Pero los confines entre la primera Edad Media, su pleno desarrollo y la última fase eran difíciles de establecer. ¿Cuándo empezó la Alta Edad Media? ¿Con el rey de los francos, Clodoveo, o, como se piensa más a menudo, con Carlomagno? ¿Cuál fue su fase culminante? ¿Fue la de los emperadores sajones en Alemania, la de la lucha por las investiduras y la de la invasión normanda en Inglaterra, o sólo la de las catedrales francesas? Y la crisis de la Edad Media ¿empezó ya hacia el año 1300, o sólo con el emperador Carlos IV y con Carlos V de Francia? A los artistas alemanes como Riemenschneider, Veit Stoss o Michael Pacher ¿hemos de incluirlos en el último Medievo, o, por el contrario, como ha propuesto Michael Baxandall, en un Renacimiento alemán? No existen decisiones objetivas y definitivas. Cada subdivisión de la historia del arte medieval en comienzos, fases culminantes o estadios finales es sólo la consecuencia de una lectura concreta de la evolución de la historia del arte. El tiempo con el que nos encontramos no es un tiempo real, sino el fruto de una interpretación, es el tiempo de los historiadores que miran hacia el pasado.

Cuando, a partir del siglo XVIII, a los ojos de los arqueólogos, de los anticuarios y por último de los historiadores del arte, los monumentos medievales se mostraban en todo su esplendor, éstos en principio sólo formaban parte de un enorme museo de antiguos vestigios, de imágenes, de documentos sin ningún orden o secuencia temporal. En 1807 Britton titula su publicación sobre la arquitectura medieval inglesa *The Architectural Antiquities of Great Britain*. Los edificios medievales eran antigüedades procedentes de un pasado que, si por un lado suscitaba maravilla, seguía siendo oscuro, ya que aún no había sido iluminado por la investigación histórica. Pero los anticuarios, que con filólogos, paleógrafos, botánicos, zoólogos y geólogos compartían la pasión por las diferencias morfológicas y la clasificación, muy pronto se dieron cuenta de las variaciones de forma entre los diferentes edificios medievales e hicieron una primera distinción entre arcos de medio punto y arcos apuntados en las ventanas y arcadas; así que hablaron de un estilo del arco de medio punto *(Rundbogenstil)*, y de un estilo del arco apuntado *(Spitzbogenstil)*. Esta distinción entre formas constructivas no tiene en principio nada que ver con el tiempo del arte medieval, ni con el problema de la periodización. Lo que distingue son formas de construcción, de la misma manera que los tratados de arquitectura de Serlio y Palladio distinguían entre órdenes de columnas o entablamentos. La Edad Media había conocido, sin duda, manuales de técnicas de construcción, pero no tratados de arquitectura, ni una terminología que se pudiera transmitir salvo de modo muy parcial. Los estudiosos de la Antigüedad tuvieron entonces que inventarse términos específicos para las formas estilísticas medievales. Un ejemplo típico son las denominaciones de los capiteles medievales: capitel en forma de dado, de cáliz, de crochet, términos que en esa época nadie entendería. Sin embargo, estas clasificaciones morfológicas se limitan a distinguir formas arquitectónicas diferentes, sin ordenarlas todavía en una secuencia cronológica.

Será sólo el lazo entre la clasificación morfológica y la idea de la evolución histórica lo que llevará a plantearse el problema de la periodización. En virtud de esta relación surge un nuevo tiempo morfológico, el tiempo en el que se produce la vida de las formas. Citaremos de nuevo el ejemplo más evidente: estilo del arco de medio punto y estilo del arco apuntado. Los historiadores de la arquitectura se dieron cuenta pron-

to, en parte ya en el siglo XVIII, de que el estilo del arco de medio punto era más antiguo que el del arco apuntado. De manera igualmente precoz, pensaron que este último era una evolución del primero, así como en la naturaleza, según se creía entonces, las especies evolucionan unas de las otras. Pero estos estilos necesitaban unos nombres y unas definiciones que no derivasen solamente de un detalle morfológico de los edificios clasificados. En 1818 el anticuario normando Gerville pensaba que el estilo del arco de medio punto era realmente un *opus romanum* alterado, es decir, un estilo romano degenerado. El año siguiente, en 1819, el autor inglés William Gunn acuñó el término *romanesque*, concepto que se impuso en todos los países europeos[62]: en Francia como *roman*, en Italia *romanico*, en España «Románico», en Alemania *romanisch*. Con esta referencia retrospectiva a la arquitectura romana, el nuevo vocablo expresaba un sentido de desarrollo histórico y comportaba un matiz temporal. Para el estilo del arco apuntado, algunas veces también llamado «cristiano germánico» u «ojival», se impuso en todas partes, poco tiempo después, el concepto de «gótico», de derivación humanística[63]. En 1846 Franz Mertens hablaba de «dos amplios periodos en la historia de la arquitectura, que se pueden distinguir como Románico y Gótico»[64]. De la clasificación de las formas constructivas había nacido la idea de los periodos, de las épocas estilísticas. La distinción entre un estilo románico más antiguo y un estilo gótico más reciente se ha mantenido hasta hoy como la principal diferenciación de épocas en el ámbito de la historia del arte medieval. De la arquitectura se extendió a todas las demás artes, de forma que nosotros hablamos de frescos románicos y de marfiles góticos, e incluso se ha hablado de oscuridad románica y de espíritu gótico. Conviene recordar que los conceptos de «Románico» y «Gótico» no tenían ningún significado para un constructor medieval, o para un arquitecto, un religioso o un filósofo. Sirven para diferenciar los monumentos basándose en su forma e indican el lenguaje formal que fue utilizado para una primera fase y para una época más tardía de la Edad Media, pero no revelan la esencia o el espíritu de esos distintos periodos. Son instrumentos útiles para los historiadores dedicados a la tarea de datar, pero nada más. Estamos ante el tiempo de las formas.

En *Bouvard et Pécuchet*, la novela satírica en contra de la obtusa manía científica de la pequeña burguesía, Flaubert critica la contrariedad de la periodización del arte medieval:

> Pero el estilo de un monumento no siempre concuerda con la fecha que se le atribuye. El arco de medio punto, en el siglo XIII, domina todavía en Provenza. La ojiva es probablemente muy antigua; y no faltan autores que no estén de acuerdo con la anterioridad del Románico respecto al Gótico[65].

---

[62] Cfr. F. Gidon, «L'invention du terme "architecture romane" par Gerville (1818)», *Bulletin de la Société d'Archéologie de Normandie* XLII (1935). Cfr. también W. Gunn, *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, Londres, 1819, pp. 80 ss.

[63] Cfr. P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1970.

[64] F. Mertens, «Paris baugeschichtlich im Mittelalter», *Försters Allgemeine Bauzeitung* XII (1847), p. 62.

[65] G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Garnier, 1954, p. 124 [ed. it.: *Bouvard e Pécuchet*, trad. de C. Sbarbaro, Turín, 1996, p. 81].

Flaubert alude aquí al hecho de que los rasgos distintivos de la arquitectura románica y los de la gótica no son inequívocos y no se pueden separar netamente los unos de los otros. ¿Cuándo termina el Románico y cuándo empieza el Gótico? Se ha discutido durante mucho tiempo sobre este argumento, y la decisión sigue siendo un problema de puntos de vista. Hoy se está cada vez más de acuerdo en marcar el inicio del Gótico en los territorios de la Corona francesa hacia 1140. En el resto de Europa el nuevo estilo se consolidará más tarde. En Inglaterra y en la España cristiana en el tercer cuarto del siglo XII, en Alemania no antes de 1200 y en Italia aún más tarde. La vida de las formas no evoluciona con el mismo ritmo en las distintas regiones de Europa. El tiempo morfológico conoce muchas fases diversas. Además, existe una gran cantidad de monumentos que no son del todo románicos ni del todo góticos, sino que presentan una mezcla de características de los dos estilos. Los historiadores del arte, que han imaginado la evolución de la arquitectura siguiendo el modelo de la evolución de las especies naturales, los han incluido en los llamados «estilos de transición» *(transitional styles)*[66]. Pero el tiempo de las formas y de los estilos no es un tiempo lineal. En algunos lugares va más lento, en otros conoce momentos de estancamiento, y en otros rápidas innovaciones. Mientras en Chartres, Amiens y Reims surgen catedrales góticas, en el Estado de la Iglesia se sigue construyendo en estilo románico, en Renania se utiliza un estilo decorativo que conjuga formas románicas y góticas, y en Noruega se construyen iglesias de madera con soportes del mismo material. No existe una época en la que un único estilo prevaleciera en toda Europa, sino que convivieron contemporáneamente épocas distintas y estilos distintos[67]. Por este motivo no existe tampoco una única periodización de la historia del arte medieval europea, sino una serie de periodizaciones particulares dependiendo de las regiones y de los diferentes centros culturales.

Igual de complejo resulta el problema relativo a los orígenes temporales del estilo románico. El arte de los primeros siglos de la Edad Media se ha separado siempre de la época del Románico. Al de finales del siglo VIII y del IX se le llamó muy pronto «carolingio», tomado del nombre de la dinastía reinante, pero ni la España cristiana ni Inglaterra o Irlanda formaban parte del reino carolingio. Se vio entonces la necesidad de inventar otras denominaciones específicas para la época a la que pertenecían los monumentos de estos territorios. El arte de la España cristiana, exceptuando Cataluña, fue llamado «asturiano» o «visigodo». Las miniaturas de los monasterios irlandeses y de Northumbria eran conocidas como «arte irlandés». El arte carolingio de Aquisgrán, Saint-Denis y Reimsa era el arte de la *renovatio,* que significaba renovación de un tiempo pasado. El arte irlandés y visigodo tienen un carácter autónomo y evolucionan como casos aislados dentro de un tiempo específico que se cierra con la invasión musulmana en España y, en Irlanda, con la creciente uniformación de la cultura monástica en el ámbito de la Iglesia romana. La época del arte carolingio, en ciertos aspectos vuelta hacia el pasado, está ligada contemporáneamente al futuro, puesto que

---

[66] Cfr. W. Sauerländer, «Style or Transition? The Fallacies of Classification discussed in the Light of German Architecture 1190-1260», *Architectural History* X (1987), pp. 1-13.

[67] Sobre este tema cfr. J. A. Schmoll Gen. Eisenwerth, *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte,* Múnich, 1975.

funda tradiciones que llegan hasta el siglo XIV, a la época del emperador Carlos IV. La era del arte visigodo no tiene futuro, como la del arte irlandés. En la historia del arte de la Edad Media existe, por tanto, un tiempo extenso, de amplias resonancias –la *longue durée*, como lo entendía Fernand Braudel– y un tiempo breve, que por un momento es extremadamente fecundo y luego se extingue.

Pero volvamos al problema de los orígenes del románico. ¿Se podía subdividir simplemente el arte de la Edad Media en las dos épocas contrapuestas del Románico y del Gótico? ¿Las iglesias construidas en *opus incertum*, casi siempre desprovistas de bóvedas, del siglo X y principios del XI, pertenecían a la misma edad morfológica de las catedrales de Pisa, Durham o Spira? En su libro titulado *Le premier art roman*, publicado en 1928, el arquitecto e historiador de la arquitectura catalán Josep Puig i Cadafalch respondía negativamente a esta pregunta. Él defendía la tesis de que las numerosas iglesias desprovistas de bóvedas erigidas en Cataluña, en el norte de Italia, en los Alpes e incluso en Borgoña durante los siglos X y XI poseían un carácter autónomo, que se diferenciaba de las iglesias construidas en *opus isodumum* y cubiertas con cúpulas y bóvedas de cañón típicas del «deuxième art roman». El límite temporal se situaría en algún momento de mediados del siglo XI, si bien en algunas regiones los modos constructivos del «premier art roman» se mantuvieron mucho más tiempo[68]. La unidad de la época románica quedaba rota. Los historiadores del arte se han acostumbrado, por tanto, a periodizar la arquitectura y la escultura anteriores al 1050 como un periodo estilísticamente autónomo. En 1938 Jean Hubert publicó su volumen *L'art préroman*, y en Alemania apareció a continuación un catálogo de los edificios eclesiásticos prerrománicos[69]. Desde entonces se habla de prerrománico así como se habla de prehistoria. Cuanto más se profundiza en el conocimiento de los monumentos, mayor resulta la necesidad de subdividir las fases de la edad morfológica de modo cada vez más detallado. No existe sólo el estilo románico, sino que antes estaba el prerrománico y después el tardorrománico. En el siglo XIX nacerá, además, en nombre de la renovación, el estilo neorrománico. La edad morfológica de los estilos es un tiempo inventado *a posteriori* por los historiadores del arte que se dedican al trabajo interpretativo. Por consiguiente, los problemas de periodización no se concluyen nunca, sino que tienen que ser nuevamente reformulados.

Pero, como han demostrado el arte irlandés y el visigodo, expresiones autónomas junto al arte carolingio, las horas del tiempo morfológico no proceden entonces de la misma manera. Los problemas de periodización no sólo tienen una componente temporal, sino que también están influidos por condiciones espaciales y territoriales. Llamamos prerrománico al arte catalán del siglo XI, pero junto a éste, en la arquitectura, en la escultura y sobre todo en la pintura de otras regiones españolas existe el arte mozárabe, que será superado por la arquitectura y la escultura románicas sólo hacia finales del siglo XI, según iba avanzando la Reconquista[70]. El arte mozárabe tiene su propio tiempo morfológico, que transcurre en paralelo con el tiempo del arte prerrománico.

---

[68] J. Puig i Cadafalch, *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona, 1930.

[69] Cfr. J. Hubert, *L'art préroman*, París, 1938; F. Oswald *et al*, *Vorromanische Kirchenbauten*, Múnich, 1966.

[70] Cfr. M. Schapiro, «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *The Art Bulletin* XXI (1939), pp. 312-374.

Igual que el arte visigodo y el irlandés, es un tiempo específico que no se abre al futuro. Se cierra sin tener una continuación hacia el año 1100.

La periodización de la historia del arte está condicionada por ideales nacionales y étnicos. En Alemania el arte prerrománico y el primer arte románico a partir de la oleada nacionalista de 1933 fueron considerados independientes del *premier art roman* de la Europa occidental. Desde entonces se habla de arte «otoniano», el desarrollado en el mundo de los emperadores sajones a partir de Otón I (962-973) hasta Enrique II (1002-1024)[71]. Efectivamente, en esta época la miniatura alemana presenta, en particular, características autónomas. Los manuscritos redactados por encargo de la dinastía imperial y de los grandes obispos del imperio toman como modelo a los carolingios, la Antigüedad cristiana, se inspiran en el arte que florecía en Bizancio, en la corte del emperador de Oriente. En los decenios en torno al milenio el arte otoniano tiene un tiempo específico, lleno de una producción extraordinariamente rica, que la distingue de los tiempos lentos y pobres de acontecimientos del *premier art roman*. El término «otoniano» se impuso para encuadrar un estilo dentro de una época determinada. Los conceptos de arte «sálico» y «suevo», también acuñados en los años treinta para indicar el arte alemán de los siglos XI al XIII, hoy han dejado de usarse. Éstos correspondían a la pretensión de distinguir el arte alemán medieval del arte románico y del gótico europeos, concediéndole un valor original. Y a ello se refería Wilhelm Pinder, el principal historiador del arte alemán del periodo hitleriano, cuando se exaltaba por «la esencia y la evolución de las formas alemanas»[72]. Como podemos ver, los intentos por periodizar la historia del arte medieval siempre están cambiando.

Los estudios ingleses, que empezaron muy pronto a ocuparse de los monumentos medievales, han aceptado sólo en parte la periodización normalmente usada en el continente. En lugar de *renovatio* carolingia, que afectaba a Francia, Alemania e Italia, y en la que Inglaterra no participa, se habla de *Anglo-Saxon art,* que dura hasta la conquista normanda[73]. De esta forma se distingue de la época del arte otoniano en Alemania y del *premier art roman* del Occidente del continente europeo, pero se distancia también del arte posterior a 1066, que en lugar de *romanesque* se llama a veces *norman* y en ocasiones se interpreta como una invasión de elementos extranjeros en las tradiciones autóctonas. También en este caso la periodización del arte medieval coincide con los ideales de un pasado nacional.

En inglés existen asimismo denominaciones específicas para las distintas fases de la arquitectura gótica insular. La verdad es que en ellas no se refleja una imagen ideal del pasado, pues se trata más bien de nombres con referencias puramente morfológicas: se habla de *decorated style* y de *perpendicular style* más o menos como podríamos llamar ampuloso, florido o lacónico el estilo de un escritor o un orador. De modo parecido trabajan los investigadores franceses cuando subdividen la arquitectura en tres distintas fases y, dependiendo de la forma de las ventanas y de la tracería, las llaman *style lancéolé,*

---

[71] H. Jantzen, *Ottonische Kunst,* Múnich, 1935.

[72] W. Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen bis zum Ende der staufischen Klassik,* Leipzig, 1935.

[73] T. D. Kendrick, *Anglo-Saxon Art,* Londres, 1938.

style rayonnant y *style flamboyant*[74]. De estas definiciones se ha mantenido solamente la de *flamboyant*. Los historiadores del arte alemanes han introducido denominaciones de este tipo para la historia de la pintura, cuando hablaban de *Muldenstil, Zackenstil* o *Weicher Stil*, juzgando como significativos para la periodización el movimiento de los pliegues y los bordes de los ropajes[75]. Se trata de ejemplos extremos para indicar la representación del tiempo morfológico. La periodización de la historia del arte depende de la vida de las formas. En Alemania apareció un libro dedicado a la historia y a la forma de las tracerías que interpreta la transformación formal en sentido biológico, relacionándola con la vida de las plantas[76]. Aquí ya no se habla de cómputo del tiempo. El tiempo del arte ya no está relacionado con el tiempo de la historia política, sino que se vuelve autónomo al transformarse en tiempo morfológico.

Ninguna de las periodizaciones de la historia del arte –no sólo las concernientes al arte medieval– se basa en diferenciaciones exactas, sino que es el resultado de interpretaciones. Por supuesto, hay algunas cuyos resultados se aproximan a la precisión científica y otras que degeneran en hipótesis histórico-filosóficas con presupuestos biológicos o étnicos. La distinción puramente formal entre el estilo del arco de medio punto y el estilo del arco apuntado, *decorated* y *perpendicular style, rayonnant* y *flamboyant*, es una clasificación descriptiva. El historiador del arte trabaja como un botánico que distingue las crucíferas de las compuestas. Pero si esta clasificación descriptiva se pone en relación con la evolución estilística del arte, entonces nos encontraríamos en el terreno inconmensurable de una filosofía morfológica de la historia. Los arcos de medio punto y los apuntados, que vemos en los edificios medievales, las distintas figuras geométricas de las tracerías en *style rayonnant* y en *style flamboyant*, los pliegues suaves o angulosos de la escultura del siglo XV, ¿han derivado los unos de los otros, como las especies de las que habla Charles Darwin en *El origen de las especies*? Con semejantes suposiciones, que tampoco son tan raras en la literatura sobre arte medieval, la historia del arte degenera en una historia de corte vitalista o biológico de la forma. Incluso un libro tan brillante como la *Vida de las formas* de Henri Focillon ha cedido ante esta tentación[77].

Las periodizaciones del arte medieval establecidas basándose en características morfológicas derivan de la arquitectura: los conceptos de «Románico», «Gótico», *rayonnant, decorated* y *perpendicular* fueron empleados en principio para clasificar las formas arquitectónicas. Pero una vez establecidos éstos, los historiadores del arte adoptaron la concepción, difundida por la filosofía del arte, de la existencia de un espíritu del tiempo y de la unidad de las distintas épocas, encontrándose con que tenían que demostrar que también las esculturas y las obras pictóricas contemporáneas de los

---

[74] R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, vol. II, París, 1927, pp. 1-32.

[75] Para *Muldenstil* cfr. H. R. Hahnloser, *op. cit.*, p. 216; para *Zackenstil* cfr. H. Belting, «Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLI (1978), p. 217; para *Weicher Stil* cfr. *Lexikon der Kunst*, vol. V, Leipzig, 1978, pp. 39-40.

[76] L. Behling, *Gestalt und Geschichte des Masswerks*, Halle, 1944.

[77] H. Focillon, *Vie des Formes*, París, 1947 [ed. cast.: *La vida de las formas y elogios de la mano*, trad. de J.-C. del Agua, Madrid, Xarait Libros, 1983]. Cfr. también J. Thuillier, «La vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?», en AAVV, *Relire Focillon*, París, 1998, pp. 77-96.

edificios románicos y góticos se presentaban como románicas o góticas, lo cual les planteó muy pronto serios problemas para localizar las pruebas. No se puede establecer un paralelismo morfológico entre la sólida disposición de los muros de las iglesias románicas borgoñonas y las esculturas de Vézelay o Autun, tan movidas y expresivas desde el punto de vista narrativo, ni siquiera haciendo un gran esfuerzo al analizarlos. Y lo mismo al revés: conceptos como *Muldenstil*, *Zackenstil* o *Weicher Stil*, que los historiadores alemanes aplicaron a la pintura o a la escultura, sólo pueden trasladarse a la arquitectura mediante grandes distorsiones[78].

La fisonomía morfológica de una época nunca es unitaria. Por este motivo la periodización de la historia del arte sólo puede ofrecer un cuadro general que encierre, en términos muy amplios, las más distintas formas de la arquitectura y de las artes figurativas. El tiempo de los arquitectos, el tiempo de los escultores y el tiempo de los pintores no coinciden ya sólo por el hecho de que cada una de estas artes sigue sus propias tradiciones específicas y está sujeta a particulares condiciones técnicas. Y es precisamente el modelo de la Edad Media el que hace que la idea de unidad morfológica de las diversas épocas de la historia del arte se perfile como una ficción inducida por la filosofía de la historia y como moderno ideal de una unidad estilística como la que, por ejemplo, se encontraba en la base del *Jugendstil*.

Los intentos por establecer unos periodos de la historia del arte de acuerdo con las divisiones temporales de la historia política general crean otros problemas no menos espinosos. De hecho, aquéllos funcionan en casos excepcionales, como en la Roma augusta o en el Imperio napoleónico, pero son discutibles para el conocido como «estilo Luis XV». Si en la Edad Media hablamos de arte «carolingio», nos movemos en un terreno relativamente seguro: en efecto, algunos aspectos esenciales de la *renovatio* carolingia en la arquitectura y en la pintura fueron inducidos por los emperadores –Carlomagno o Carlos el Calvo–. De la llamada era «otoniana» se puede decir lo mismo, pero con las debidas limitaciones, aunque el concepto resulte aceptable. Por el contrario, de arte «suevo» se debería hablar sólo en el caso de las residencias fortificadas y los castillos que el emperador Federico II hizo construir en el sur de Italia: aquí la relación con el soberano es evidente y está documentada por las fuentes. De forma parecida se podría hablar de un *Court Style* de san Luis, pero con mucha cautela, ya que el rey estuvo en muy pocos casos implicado directamente en las operaciones artísticas de la época[79]. Tampoco convence el más reciente e interesante intento por ver gran parte del arte alemán de la primera mitad del siglo XIV como «arte de la corte de Ludovico el Bávaro»[80]. Más bien, se podría hablar de un arte cortesano en el caso del emperador Carlos IV, siempre que nos limitásemos estrictamente a las cortes de Praga y Karlstein, es decir, el inmediato campo de acción del soberano. Incluso cuando se adaptan a la historia política, las periodizaciones de la historia del arte son hipótesis

---

[78] Véase el curioso intento realizado por E. Petrasch, «"Weicher" und "Eckiger" Stil in der deutschen gotischen Architektur», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XIV (1951), pp. 7-31.

[79] Véase el estimulante, aunque no muy persuasivo, intento de R. Branner, *Saint Louis and the Court Style*, Londres, 1965.

[80] Cfr. R. Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern*, Múnich, 1993.

de trabajo. Cuanto más se mantienen en lo general, menos contribuyen a la comprensión de una fisonomía temporal y territorial. En cambio, resultan más fecundas cuando su formulación es más concreta y flexible.

Pero volvamos ahora al problema de la estructura del tiempo en el arte medieval. Un aspecto profundamente característico de la civilización medieval era el hecho de que por un lado poseía una serie de rasgos universales –desde la común lengua latina, hasta la Iglesia romana, que abarcaba todo el Occidente, y el Imperio, que pretendía ser el heredero del Imperio romano– y por otra parte estaba fragmentada en muchos centros particulares. Durante algún tiempo la cultura medieval fue una cultura ciudadana, pero sólo en una cierta medida. Estaba producida por emperadores, reyes, duques, a menudo sin una residencia fija, por pequeños señores feudales y por los monasterios, que en su mayoría se encontraban en el campo. Por tanto, si los temas del arte medieval eran universales, su transposición a un lenguaje formal variaba de región a región. Las numerosas «escuelas» de arquitectura y escultura románica en Italia y Francia nos ofrecen un elocuente ejemplo de ello. Fueron escuelas regionales que prosperaron a un mismo tiempo, pero entre ellas tuvieron mucha menos relación de la que los historiadores han supuesto, y su vida, además, fue limitada. El florecimiento de la escultura románica en Borgoña, en la región de Toulouse y en el bajo Arno duró sólo algunos decenios, y luego se agotó, sin perspectivas futuras. A la fragmentación regional se corresponden breves lapsos de tiempo[81].

La cultura medieval se distinguía por una característica ruptura con el pasado. Su relación con la más importante civilización antigua estaba fragmentada o distorsionada, y esto era evidente, más que en la tradición textual, en la tradición de las formas arquitectónicas, de las representaciones figurativas y de las técnicas empleadas. Pero, por otro lado, la historia de la Edad Media está llena de nuevos intentos de *renovatio* que querían revitalizar la Antigüedad destruida. Erwin Panofsky habló con perspicacia de *Renascences*[82]. Este deseo de *renovatio* atraviesa también la historia del arte medieval. La *renovatio* carolingia toma como punto de referencia, para la arquitectura, las basílicas constantinianas de Roma, y para la escritura y las ilustraciones de libros, los modelos paleocristianos[83]. Las iglesias de los monasterios femeninos de Essen y Colonia se inspiran en el modelo imperial de la Capilla Palatina de Aquisgrán[84]. La historia de la vida monástica medieval está movida por un continuo y renovado impulso reformista que aspira a regresar a la *pietas patrum*[85]. Las iglesias del monasterio reformado de Hir-

---

[81] Cfr. W. Sauerländer, «Die Geographie der Stile», en *Probleme und Methoden der Klassifizierung*, 25, Congreso Internacional de Historia del Arte – CIHA (Viena, 4-10 de septiembre de 1983), vol. III, Viena, 1985, pp. 27-35.

[82] E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Estocolmo, 1960 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. de M. L. Balseiro, Madrid, Alianza, 1997].

[83] R. Krautheimer, «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», *The Art Bulletin* XXIV (1942), pp. 1 ss.

[84] A. Verbeek, «Zentralbauten in der Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle», en AAVV, *Das Erste Jahrtausend*, vol. II, Düsseldorf, 1964, pp. 898-947.

[85] G. B. Ladner, *The Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge, 1959; *id.*, «Terms and Ideas of Renewal in the Twelfth Century», en R. L. Benson *et al.* (eds.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, 1983, pp. 1-33.

sau, en Alemania, se remiten al modelo de la basílica paleocristiana desprovista de bóvedas[86]. Las ilustraciones del salterio carolingio de Utrecht, que seguramente se remiten a originales más antiguos, serán copiadas y cambiadas varias veces a lo largo de los siglos XI y XII[87]. Cuando en el siglo XII el abad Suger de Saint-Denis restauró la fachada y el presbiterio de la abadía, su mayor preocupación era la «convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis», es decir, la continuidad entre las partes antiguas y las nuevas[88]. El emperador Carlos IV, hacia mediados del siglo XIV, quiso que guardaran sus reliquias en obras de orfebrería inspiradas en modelos carolingios[89]. En sus cuadros Jan van Eyck y Roger van der Weyden pintan a los santos y sus acciones devotas dentro de iglesias que tienen el aspecto de las catedrales góticas del antiguo siglo XIII[90]. Así pues, podríamos afirmar que el arte medieval mantiene con el tiempo una relación que no está determinada por la modernidad y la renovación, sino por el deseo nostálgico de hacer resurgir antiguos modelos perdidos.

La misma vida de las formas, en el arte y en la arquitectura medievales, no está determinada tanto por la invención y por una evolución dirigida al futuro, como, más bien, por el principio de la repetición formal, de la multiplicación de las formas y de un desarrollo introverso. En la miniatura irlandesa el repertorio ornamental tomado del arte del metal se repite y se multiplica con variaciones siempre nuevas y un laberinto de espirales. En la arquitectura normanda que se consolida en Inglaterra después de la conquista de 1066 se adoptará, junto con la manía de la repetición, el vocabulario desarrollado en la arquitectura normanda continental, de Bernay a Jumièges y Caen: cada vez habrá más contrafuertes en torno a los pilares, más estructuras de apoyo bajo las bóvedas de las arcadas, aumentará el número de cimacios sobre los capiteles. La evolución de la tracería en las ventanas de las catedrales góticas no puede ser entendida como un desarrollo en sentido biológico, sino que obedece al principio de la repetición de las formas, de la división geométrica continuamente reiterada, y en esto se parece al silogismo del pensamiento escolástico[91]. La evolución está proyectada hacia el futuro; en cambio, la multiplicación y la repetición de las formas antes o después acaban en la nada. Esto explica la discontinuidad que se encuentra en el desarrollo de las formas en la Edad Media. La miniatura irlandesa prospera para luego desaparecer por completo. Irlanda se convierte en una provincia. Las repeticiones formales propias de la arquitectura normanda en Inglaterra sobreviven en las numerosas

---

[86] E. Lehmann, «Über die Bedeutung des Investiturenstreits für die deutsche hochromanische Architektur», *Zeitschrift des Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* VII (1940), pp. 75 ss.

[87] S. Dufresne, «Les copies anglaises du Psautier d'Utrecht», *Scriptorium* XVIII (1964), pp. 185-197; A. Heimann, «The Last Copy of the Utrecht Psalter», en AAVV, *The Year 1200: a Symposium*, Nueva York, 1975, pp. 313-338.

[88] E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, ²1979, p. 90.

[89] Sobre el interés de Carlos IV por la tradición en su colección de reliquias cfr. P. E. Schramm y H. Fillitz, «Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I., 1273-1519», en *id.*, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. II, Múnich, 1978, pp. 18-20.

[90] W. Sauerländer, «Gedanken über das Nachleben des Gotischen Kirchenraumes im Spiegel der Malerei», *Münchner Jahrbuch der bildenen Kunst* XLV (1994), pp. 165-182.

[91] E. Panofsky, *Gothic architecture and scholasticism*, Cleveland, 1951 [ed. cast.: *La arquitectura gótica y la escolástica*, trad. de J. Ramírez Blanco, Madrid, Siruela, 2007].

molduras de las iglesias góticas inglesas, en el *Early English,* en el *decorated* y *perpendicular style,* pero no hay una renovación y no existe una evolución posterior. Con la reiteración de las formas, la arquitectura medieval inglesa se aísla. La repetición de las formas desemboca en la hipertrofia.

Para el historiador que mira hacia el pasado trabajando a partir de presupuestos que pertenecen a una época entregada a la innovación y el progreso, estos fenómenos no son fácilmente comprensibles. Éste es el motivo por el cual la periodización del arte medieval hecha por el historiador del siglo XX es tan compleja: él discurre pensando en el arte según un concepto del tiempo marcado por la vanguardia y le resulta sumamente extraña la idea de un tiempo que mira al pasado, como demuestra la *renovatio* del arte medieval. Por algo los descubridores y admiradores del arte medieval, de Chateaubriand a los románticos alemanes, eran también adversarios del iluminismo, de la revolución y de lo moderno. Ellos soñaban con el regreso del tiempo medieval que miraba al pasado y a su arte.

La periodización del arte medieval encuentra dificultades porque si el lenguaje de sus imágenes es universal, los estilos son particulares. Los conceptos generalizadores para definir una época como «románica» o «gótica» no son acertados. Si tanto Saint-Lazare en Autun como los Santísimos Apóstoles en Colonia, el tímpano de Vézelay o el atril de Freudenstadt tienen fama de ser románicos, entonces el concepto de época se restringe a su núcleo morfológico: está claro, por tanto, que los historiadores están siempre a la continua búsqueda de modelos que se puedan circunscribir tanto desde el punto de vista temporal como desde el espacial, para utilizarlos como puntos de referencia para la periodización. El problema nunca tendrá fin, el dilema no se resolverá jamás. Con el arte medieval nos encontramos ante el fenómeno de un tiempo polimorfo. No existe *un* Románico y no existe *un* Gótico. No existe, con mayor razón, una esencia del Románico o del Gótico, y todavía menos un hombre gótico o una devoción románica. Sobre el «hombre gótico, al que Huizinga ha añadido un compañero pregótico», ironizaba ya hace medio siglo Ernst Robert Curtius[92]. De este modo, todas las propuestas de periodización para la historia del arte medieval se quedan en meras hipótesis de trabajo que iluminan algunos contextos, pero a la vez oscurecen otros aspectos. Ya que cuando estudiamos la historia del arte no podemos evitar distinguir periodos diferentes, sería conveniente que, frente al tiempo polimorfo y para nosotros profundamente extraño del arte medieval, orientado hacia el pasado y el más allá, fuéramos conscientes de la provisionalidad y de la limitación de cada una de nuestras propuestas de periodización. Parafraseando a Proust, podríamos decir que, frente al arte y a la historia del arte medievales, estamos siempre «à la recherche du temps perdu».

---

[92] E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, ²1954, p. 21 [ed. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. de A. Alatorre y M. Frenk, Madrid, FCE, 1999].

5

LAS CANTERÍAS

Dieter Kimpel

Introducción

Si exploráramos el moderno mundo de la construcción desde la perspectiva de nuestro tema, *Las canterías,* hasta el más profano descubriría unas diferencias increíbles. Por un lado encontraría unos enormes espacios de obras para los rascacielos, en terrenos escandalosamente caros, extremadamente industrializados, acelerados por medio de una logística bastante compleja, y muy rápidos. En estos casos, el interés por el rédito del capital invertido crea la necesidad de ultimar los edificios lo más rápidamente posible, aunque sea por secciones. Por otro lado, siempre se ha podido observar, incluso en los países industrializados, una práctica constructiva popular extremadamente lenta, que tiende a ahorrar los materiales y actúa por cuenta propia o con la ayuda de los vecinos, y cuyo ritmo de trabajo puede depender de distintos factores. Diferencias parecidas se encuentran también en las construcciones de los edificios más ambiciosos, y no hay más que fijarse en las grandes obras del Sudeste asiático, que con sus robots dejan, por contraste, en ridículo un proyecto de prestigio para el Estado como, por ejemplo, el palacio de Ceaucescu en Bucarest, con sus miles de obreros traídos de todo el país y en su mayoría no cualificados.

Pero no se trata aquí de analizar los modernos tipos de la industria de la construcción, con sus diferentes ritmos; si nos hemos referido a ellos ha sido para constatar el hecho de que, en sociedades históricas, caracterizadas por una división del trabajo y estructuradas en clases, tenemos que tener siempre en cuenta estas diferencias, aunque no sean tan espectaculares: y, por tanto, también en la Edad Media europea. De esto es de lo que trataremos.

Pero ya en la Edad Media europea los sistemas constructivos específicos por clases y categorías, los distintos estadios de desarrollo regionales, los métodos y la disponibilidad de recursos materiales, personales y financieros son tan diferentes que casi podríamos olvidarnos de la posibilidad de ofrecer un cuadro mínimamente correspondiente. Éste tal vez podría consistir en un nuevo y complejo atlas histórico.

Pero aquí no tenemos espacio para describir ni siquiera su sistematización. Consideremos, por tanto, lo que sigue a continuación como un intento, un *essay* en el sentido inglés del término.

Evolución al norte de los Alpes, principalmente en Francia

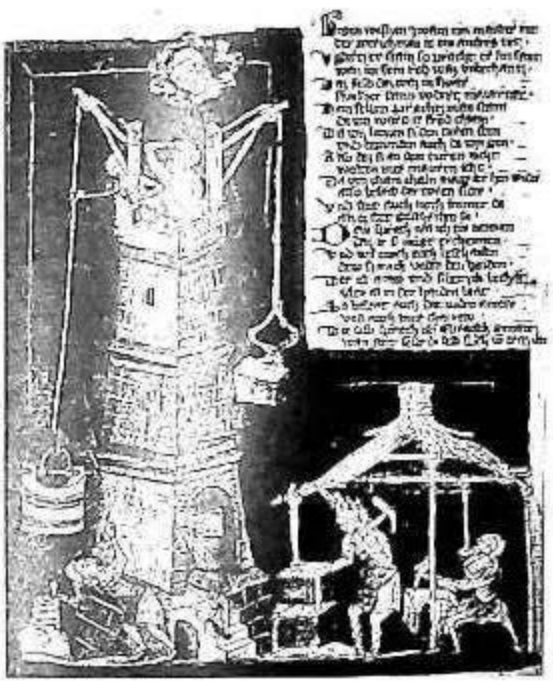
Uno de los dilemas del medievalismo consiste en la frecuente falta de información, total o parcial, sobre el comienzo, el final, la rapidez y los tiempos en los que se ha realizado una construcción y su decoración, ya que ni las fechas de fundación ni las de consagración coinciden necesariamente con el inicio o el final de los trabajos. En la mayoría de los casos se necesitan diferentes métodos para encontrar en este campo una base mínimamente segura: la crítica de las fuentes, la arqueología constructiva, la crítica estilística, la dendrocronología y otras ciencias naturales.

Si prescindimos del impresionante desarrollo experimentado en algunas regiones, sobre todo en Italia o en los dominios bizantinos, los procesos más innovadores y con mayores consecuencias para toda Europa, incluso al sur de los Alpes y de los Pirineos, fueron los que tuvieron lugar en Francia, estimulados por los que se habían producido en los dominios normandos y a veces también en el Imperio. No deseo explicar con detalle este fenómeno, porque significaría entrar en un campo mucho más amplio, sino que simplemente lo constato como un hecho.

Al norte de los Alpes se observan en un primer momento dos corrientes innovadoras que influirán de forma duradera en las empresas constructivas y en los tiempos de su realización. En primer lugar, durante el segundo cuarto del siglo XI, en los territorios del Imperio, aunque a veces también en Francia, se consolida la llamada «técnica de grandes bloques». Esta técnica supone, hacia 1030, un salto cualitativo entre los talleres locales, los cuales, desde este momento y por primera vez en el centro y en el norte de Europa, son capaces de producir y colocar en gran cantidad enormes sillares labrados uniformemente (fig. 1). Y un poco más tarde, a partir del tercer cuarto del siglo XI, se impone la perfección conseguida por la técnica constructiva en Normandía (fig. 2), la cual, a través de la conquista del sur de Italia, pero sobre todo de Inglaterra, se verá favorecida por una extraordinaria coyuntura constructiva, así como por una extraordinaria difusión territorial. Si algunas de las grandes construcciones, como la primera campaña constructiva de la catedral de Spira, necesitaron alrededor de treinta años, las imponentes iglesias normandas fueron erigidas aún en menos tiempo. Pero dejemos también de lado estas últimas, para dedicarnos sobre todo a la situación francesa a partir del periodo en torno al año 1140.

Robert Suckale recogió algunos de los casos más interesantes en el libro que hemos realizado juntos sobre este periodo de la historia de la arquitectura, en el que hemos intentado establecer algo parecido a una tipología de los tiempos de construcción, por lo menos para esta época[1]. Pensamos que podían distinguirse tres tipos fundamentales: dos muy diferentes y uno que intenta combinar las ventajas de los dos

[1] D. Kimpel y R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich*, Múnich, ²1995.



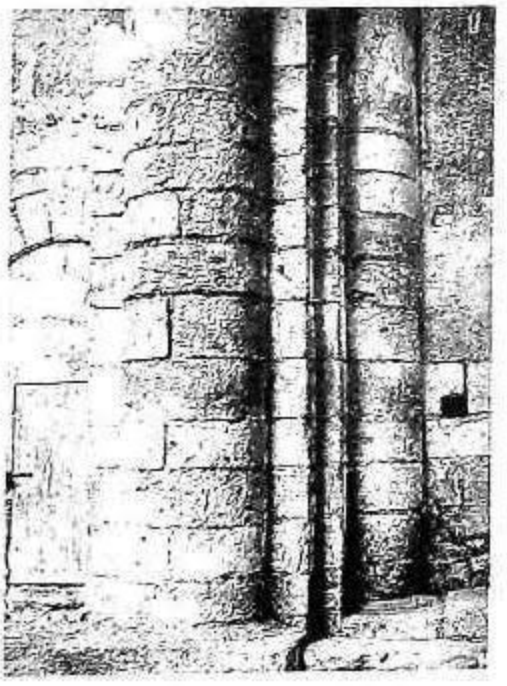


Figura 1. *Construccion de la Torre de Babel*, miniatura, h. 1380, *Crónica universal*, Baviera.
Figura 2. Ejemplo de nivelación de las hiladas, tercer cuarto del siglo XI. Notre-Dame, Jumièges.

primeros. Son sobre todo estos dos tipos los que encuentran su expresión en leyendas, tradiciones populares o en *topoi*.

Por ejemplo, estos últimos insisten, hasta nuestros días, en la larga duración de las obras de edificación de las catedrales, construidas durante siglos y a lo largo de muchas generaciones. Creo que éste es un *topos* romántico. ¿O más bien habría que hablar de un *topos* ideológico? En cualquier caso, nos sugiere la imagen de una Edad Media muy alejada de la praxis actual, muy primitiva y que vivió confiando en la larga duración deseada por Dios.

Por otro lado existe la leyenda medieval que habla de tiempos de construcción sumamente breves, por milagro o por obra del demonio. A veces eran los propios comitentes de las construcciones los que creaban este tipo de leyendas, como en el caso del abad Suger de Saint-Denis, cuando relata el milagroso hallazgo de una cantera de piedra para columnas monolíticas, su fácil explotación y su cómodo transporte, o el milagroso descubrimiento de gigantescos troncos para las vigas de la cubierta. A este respecto, Gervasio, en su crónica de la nueva construcción de Canterbury, se atiene un poco más a los hechos[2]. Gracias a esta crónica conocemos –y por este motivo resulta una fuente única– el exacto proceso de la construcción año por año y su exacta duración. Pero a menudo las leyendas también contienen su parte de verdad. En relación a la abadía premonstratense de Saint-Yved en Braine, una leyenda narra que «toda aquella obra, como la vemos

[2] Gervasio de Canterbury, «Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae», en J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, vol. VII, Viena, 1896, y en O. Lehmann-Brockaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahr 901 bis zum Jahr 1307*, 5 vols., vol. I, Múnich, 1955.

hoy en día, fue realizada y completada en siete años y siete días [...]», y para la cabecera de Saint-Denis, según el célebre pasaje del abad Suger, habrían sido suficientes tres años y tres meses. En efecto, en Saint-Denis las obras duraron tres años y once meses y también parece probable que Saint-Yved se realizara en poco tiempo.

El primer tipo: extrema rapidez

Este primer tipo de rapidez constructiva, la extrema, se puede documentar frecuentemente en el Gótico francés. En sus comienzos encontramos otro ejemplo cerca de Saint-Denis: la iglesia de peregrinación de Notre-Dame de Soissons, también construida en menos de cuatro años, de 1148 a 1151. En cuanto se disponía de medios, nada les impedía, en un lugar dotado de buenos recursos humanos y materiales, la edificación en tan corto espacio de tiempo.

Con la racionalización de las empresas de construcción –hecho que se puede observar en distintos periodos, en 1140, en 1170 y luego casi continuamente, primero en Francia, y más tarde, con algunas decenas de años de diferencia, también en el Imperio, en Inglaterra y por último también al sur de los Pirineos y de los Alpes– crece, por lo menos potencialmente, la eficiencia logística. Ello puede comprobarse primero en las iglesias de tamaño medio, muchas de las cuales fueron acabadas en pocos años. He aquí algunos ejemplos: la iglesia de la abadía de Notre-Dame de la Roche, de la orden de San Víctor, fue edificada entre 1232 y 1235; Saint-Jean-en-l'Île à Corbeil, perteneciente a la orden hospitalaria de San Juan, en la que la infeliz reina viuda Ingeborg de Dinamarca pasó los últimos días de vida, fue construida en dos años, de 1223 a 1225. Asimismo, la abadía premonstratense de Joyenval fue construida entre 1221 y 1225. También los Frailes Menores se dieron prisa en completar sus sedes: el monasterio franciscano de Valenciennes fue habitable al cabo de dos años de obras, la sede de la orden dominica de Rouen después de sólo un año (1256-1257), y en todos estos casos estas fechas comprendían también la edificación de las iglesias.

Pero sobre todo fueron las abadías reales las que se completaron con mayor rapidez. La parte interna de la abadía cisterciense de Le Lys, en Melun, fue fundada en 1244 por la reina madre Blanca de Castilla y las monjas de la orden pudieron trasladarse ya en 1248. También la abadía de Maubuisson en Pontoise, mucho más grande, fue edificada, con todos los edificios del monasterio, en siete años.

Como ya hemos indicado, en la duración de las obras influyeron de manera sustancial la disponibilidad de materiales y el nivel de su preparación. Un sillar perfectamente labrado, así como las molduras y la decoración de los edificios, suponían un mayor trabajo que una obra de mampostería. Sin embargo, la gran iglesia abacial cisterciense de Royaumont fue toda construida con piedra labrada y en dimensiones mayores. Elegida como lugar de enterramiento secundario para los miembros de la familia real que no podían ser enterrados en Saint-Denis, fue acabada en ocho años (1228-1236).

Por último, toda Europa quedó impresionada con la más importante fundación de la época: la real Sainte-Chapelle (fig. 3). Su construcción fue realizada en tres o cuatro años (1241-1245), y también en este caso los especialistas en dicho periodo están

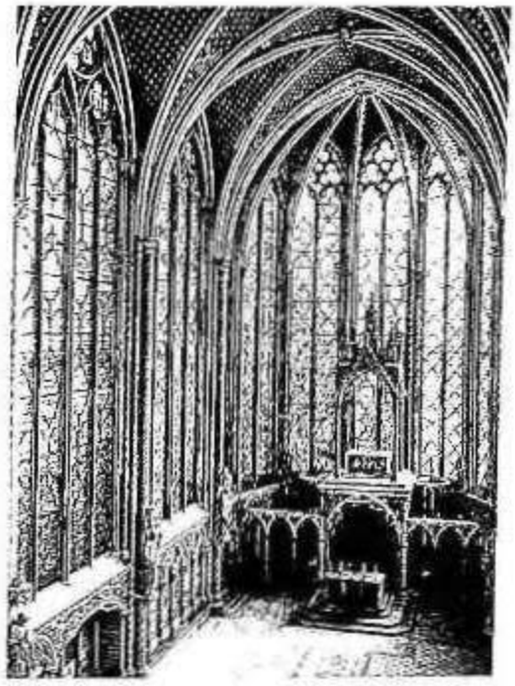


Figura 3. Interior de la planta superior, h. 1241-1245. Sainte-Chapelle, París.

de acuerdo en que tanto la decoración escultórica, con el ciclo de los apóstoles y la portada occidental, como todo el conjunto de vidrieras estaban completados en el momento de la consagración, en 1248. Incluso la que puede definirse como una joya de filigrana, la capilla de Saint-Urban, donación del papa Urbano IV a su ciudad natal, Troyes, fue edificada en sus partes esenciales en tres años (1262-1265).

Hemos visto hasta ahora que la extrema velocidad y la breve duración constructiva durante los años entre 1220 y 1265 parecen haber caracterizado sobre todo a Francia. En los citados casos el motivo es fácil: simplemente, se tenía a disposición el dinero desde el momento en que se ponía la primera piedra (fig. 4). Éste no fue el caso de Saint-Denis, cuando el abad Suger tomó posesión de su cargo. De hecho, necesitaría de toda su habilidad administrativa, que él explica convenientemente en su *De administratione,* tanto para ahorrar como para multiplicar los recursos. Sólo hacia el final de su gobierno el abad consiguió llevar a cabo sus dos grandes proyectos de construcción: primero el nuevo cuerpo de los pies y luego el famoso presbiterio. Sus asombrosas innovaciones y la velocidad con las que se construyeron son, sin duda, consecuencia de la gran corriente de racionalización, consolidada sólo hacia 1170.

Al final de la época que Robert Suckale y yo hemos tratado en nuestro volumen sobre la arquitectura gótica en Francia, hay un ejemplo relacionado con Saint-Denis: Saint-Bénigne de Dijon[3]. En esta iglesia, el 14 de febrero de 1272, la torre del crucero se desplomó tan violentamente que casi demolió toda la iglesia. Tuvieron que ahorrar durante nueve largos años, sin acometer ninguna obra, y luego terminaron todo el presbiterio y el transepto, ampliándolos, en sólo seis años.

[3] D. Kimpel y R. Suckale, *op. cit.*

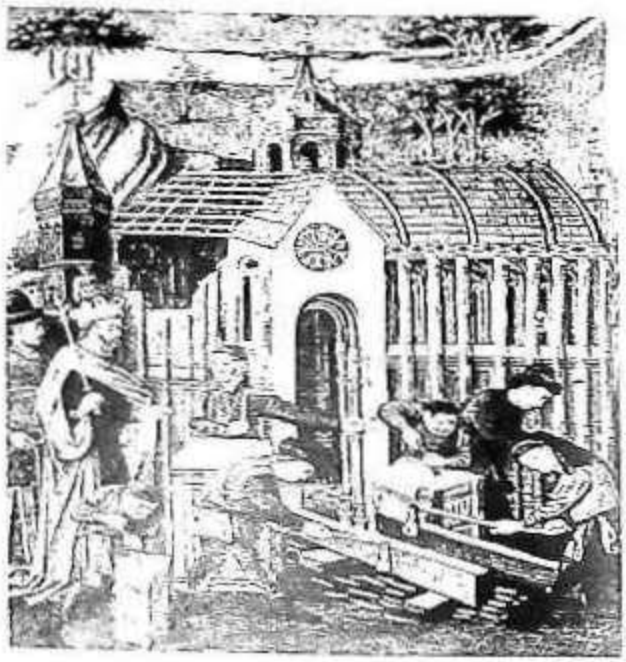


Figura 4. Maestro de Jouvenal des Ursins, *Mare historiarum* de Giovanni Colonna, *Construcción de una iglesia*, miniatura, 1448-1449.

El segundo tipo: rapidez moderada, pero continua

El segundo tipo de rapidez constructiva se encuentra en las instituciones y con los comitentes que podían disponer de ingresos anuales en forma de rentas, tributos, ofrendas de los peregrinos y similares. Una parte de estos ingresos solía apartarse para destinarla a la construcción o incluso se añadía a un patrimonio separado, cuyos beneficios servían para sostener los costes de la edificación. En estas circunstancias podían abordar obras de larga duración y que procedieran regularmente. Pero esta manera de pensar de los comitentes sólo podía ponerse en práctica cuando no había prisas por terminar las obras. En Francia, la abadía benedictina de Saint-Nicaise en Reims, de la que sólo se conservan unos pocos restos subterráneos y arqueológicos, supone un caso ejemplar. Era un magnífico edificio de grandes ambiciones. Fue construido junto a los edificios existentes del convento «en el prado verde» y, por tanto en las condiciones ideales. Robert Branner estudió este caso detalladamente, incluida la financiación anual de las obras[4]. La cantería estuvo constantemente en activo durante más de dos decenios y estaba alimentada gracias a las sanas relaciones económicas de la abadía, que ni siquiera interrumpieron las oscilaciones coyunturales de finales del siglo XIII.

Sin embargo, esta confianza en el continuo flujo de medios financieros se vio afectada a menudo por los acontecimientos históricos. Son testimonio de ello los innumerables edificios y los proyectos inacabados, y en realidad tampoco la iglesia de Saint-Nicaise se llegó nunca a terminar.

---

[4] R. Branner, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965.

El tercer tipo: rapidez en dos fases

El tercer tipo de rapidez representa algo así como una mezcla de los dos primeros tipos (fig. 5). Aparece sobre todo en grandes obras, como las catedrales. Sus comitentes (cabildo y obispos) desarrollaron inteligentes políticas constructivas. En cuanto al inicio –muchas veces después de un incendio o alguna otra catástrofe–, se acogieron a la generosidad y a la ayuda de los donantes o de los patrocinadores para realizar lo antes posible un *fait accompli* que se pudiera utilizar. Cuando por lo menos una parte del edificio se podía emplear, se procedía de alguna forma con los medios restantes, incluso cuando el entusiasmo de los creyentes se enfriaba. Con una política constructiva semejante, que se encuentra también en Chartres después del incendio de 1194, al principio los comitentes también renunciaron a una parte de sus ingresos. Sólo treinta años después, cuando el edificio ya había hecho muchos progresos, el entusiasmo de los donantes se enfrió y, en consecuencia, la actividad constructiva disminuyó. Algo parecido ocurrió en Reims, donde se trabajó muy deprisa durante veinte años. Pero luego estalló un conflicto, una especie de guerra civil, con los habitantes de la ciudad. En un primer momento éste interrumpió la construcción y luego la frenó, pero el edificio, de todas formas, fue terminado, puesto que era la catedral de la coronación.

Amiens es un caso en el que, por diferentes motivos, todo funcionó del mejor modo. En Colonia hubo primero una interrupción, con la expulsión del obispo, y luego, a finales de la Edad Media, se produjo la suspensión definitiva, como sucedió con muchas catedrales que quedaron sin acabar. También en Milán, la cantería sacra más importante con diferencia de Europa, se concluyó sólo en el siglo XIX, y en Estrasburgo se continuaron las obras gracias a que el gobierno de la ciudad se hizo cargo de

Figura 5. Mons, *Girart di Roussillon y su mujer Berta fundan doce abadías*, miniatura de un manuscrito del poema *Girart de Roussillon*, 1447.

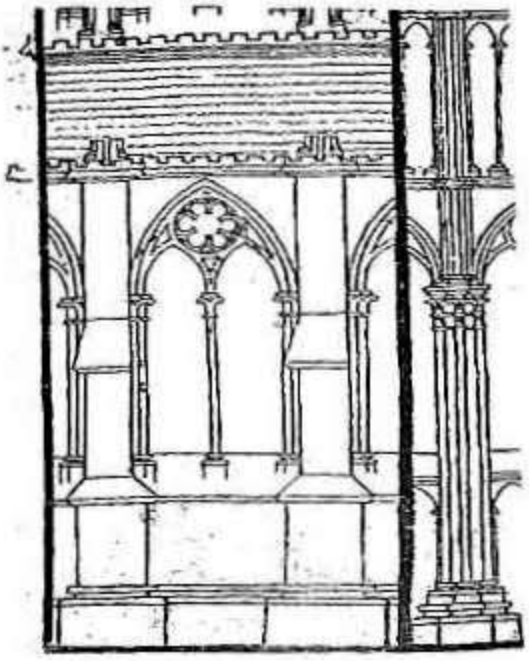


Figura 6. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Alzado interior y exterior de una campata de la catedral de Reims*, dibujo a pluma sobre pergamino, 1230-1240.

la dirección de las mismas. Henry Kraus expuso de forma excelsa las condiciones generales y las diferencias entre las catedrales europeas[5].

Pero tenemos que ser prudentes a la hora de juzgar estos fenómenos, sobre todo a partir de 1250 aproximadamente. En efecto, con los sistemas de proyectación, desde ese momento notablemente mejorados, problemas como el de la duración y la rapidez adquieren una importancia secundaria. Como el proyecto de cada una de las fases es muy preciso, su realización se puede distribuir de manera relativamente libre en un plazo más o menos largo, dependiendo de la cantidad de recursos disponibles, sin perjudicar el proyecto general, como, por ejemplo, sucede hoy con la construcción de las autopistas a cargo de la administración estatal o privada: los tramos se construyen y luego se ponen en funcionamiento dependiendo de las prioridades exigidas por el flujo del tráfico (fig. 6). Prueba de ello son los muchos estadios intermedios provisionales en la construcción de las grandes iglesias. En Colonia el muro provisional de cierre de la cabecera se mantuvo unos seiscientos años.

Ejemplos fuera de Francia

Si desplazamos nuestra atención fuera de Francia, durante los siglos XII y XIII, podremos hacer unas observaciones parecidas. Allí donde había una inmediata necesidad de construir rápidamente, se hacía, pero a condición de que la financiación estuviese garantizada de alguna forma. Éste es más o menos el caso de Marburgo, donde la construcción de la iglesia de Santa Isabel dependió del hecho de haber asegurado,

[5] H. Kraus, *Gold was the Mortar: the Economics of Cathedral Building*, Londres, Henley-Boston, 1979.

bajo la protección de los Caballeros Teutónicos, su canonización y su culto. Un caso parecido es el de la iglesia de San Francisco, en Asís. También el culto de Tomás Becket aceleró seguramente las obras en Canterbury.

Muchas veces una región fronteriza o un territorio de reciente adquisición es honrado con rápidas medidas constructivas. En los territorios fronterizos entre el reino de Francia y el Imperio se encuentra, por ejemplo, la abadía benedictina de Mouzon, que se quería incluso elevar a la categoría de obispado sufragáneo de la archidiócesis de Reims. Pero también muchos monasterios cistercienses deben su fundación a parecidas políticas territoriales de los Estados feudales. En el Pays d'Oc, conquistado y contaminado por los cátaros, la Inquisición obligó a los herejes a construir iglesias lo más deprisa posible, como por ejemplo en Najac. También las nuevas catedrales góticas de ese territorio –Narbona, Rodez, Béziers, Limoges, Toulouse– tuvieron, por lo menos al principio, que trabajar a marchas forzadas por ser consideradas símbolos de poder. Pero en este caso la victoria del norte sobre el sur occitano fue tan completa que ninguna de estas catedrales pudo ser acabada. La misma situación se verificó en la época prerrománica con las catedrales obispales en la frontera oriental del Imperio, en Magdeburgo o Bamberg, así como, a finales de la Edad Media, con los centros de la Orden de los Caballeros Teutónicos situados en territorio eslavo, primero en Marienburg y luego en Königsberg. De igual modo, las catedrales normandas de Inglaterra y Sicilia son el producto de una parecida política territorial.

Precisamente estos últimos ejemplos demuestran cómo muy a menudo los eclesiásticos precedieron a los conquistadores, o por lo menos los siguieron de cerca. Así como la fundación de instituciones religiosas tenía la finalidad de crear puntos de cristalización de la futura infraestructura regional, también la fortificación por medio de fortalezas y recintos amurallados aseguraba su protección. Por lo que yo sé, actualmente no hay ningún estudio que trate la conexión entre políticas constructivas y laicas. Sus analogías parecen en muchos casos tan evidentes –en la frontera oriental del Imperio, en Inglaterra a partir de 1066– que tenemos que echar una rápida ojeada a las medidas constructivas profanas. En algunos campos están tan bien documentadas por las fuentes, que parece que no se pueden hacer deducciones a propósito de los programas de construcción de las iglesias.

La arquitectura militar

Ya se sabe que la arquitectura militar –y sobre todo la defensiva– tenía que reaccionar a menudo ante las necesidades inmediatas, para hacer que fuera seguro el terreno conquistado del modo más rápido y eficiente posible. Siempre ha sido así, y la salvaguardia del poder normando en Inglaterra después del año 1066 es sólo un ejemplo particularmente espectacular. Pero en este contexto no sólo es interesante la arquitectura militar, sino también todo el mundo de las grandes construcciones públicas: diques, canales, presas, muelles, puentes y caminos, obras que no entran normalmente en el campo del historiador del arte, sino del historiador de la economía. Los estudios de Jean-Pierre Sossons sobre las grandes obras públicas en los Países Bajos son muy nota-

bles en este sentido[6]. Entre las funciones constructivas antes citadas, sólo la edificación de puentes ha sido relativamente bien estudiada, lo cual es lamentable, ya que estos proyectos podrían ayudarnos a comprender mejor la logística constructiva medieval y, por tanto, a conocer también más profundamente los tiempos y las duraciones.

El más famoso ejemplo de conjunto militar, con frecuencia novelado, que fue erigido con todos los medios disponibles en un solo año, de 1195 a 1196, está representado por Château Gaillard y todo lo que le pertenece. En la frontera entre Normandía y el reino francés, se había empezado, por orden de Ricardo Corazón de León, a detener la corriente del Sena con una presa y a asegurarla con un fortín de madera. Se repararon y se reforzaron las murallas de la ciudad de Le Grand Andely, en la ribera derecha. En la ribera izquierda se edificó, como nueva fundación, la ciudad hermana fortificada de Le Petit Andely, de manera que los dos extremos del puente, también construido *ex novo,* estuviesen protegidos. La fortaleza se levantó con barbacanas y un triple cinturón amurallado, y en parte con una forma completamente nueva sobre un altiplano rocoso en el nordeste, con la intención de controlar el acceso a este conjunto ya desde el remonte del río. El hecho de que esta maravilla ya fuese expugnada sólo ocho años después de haber sido terminada, y que con ello Normandía pasara a ser francesa, es un dato importante, que pone en evidencia la eficiencia anglonormanda y francesa no sólo en el campo militar, sino también en el de la construcción. En otras palabras, aquí se cruzan distintas mentalidades que tuvieron una influencia recíproca «global», puesto que el brevísimo tiempo en el que se construyó Château Gaillard, paradójicamente, no supone una prueba de su superior eficiencia. En contra de esta afirmación, los especialistas en castillos, cuya revista internacional de mayor difusión lleva precisamente el nombre de esta fortaleza, podrían protestar con fuerza y argumentar que la guarnición, en el año 1024, era demasiado reducida. Pero en realidad se estarían dejando cegar por el romanticismo caballeresco de Ricardo Corazón de León, exactamente como sus contemporáneos. Por eso hay que tener en cuenta los siguientes factores.

No conocemos los costes generales de las medidas constructivas ligadas a Château Gaillard, pero sí sabemos que los libros de cuentas normandos registran 55.000 libras esterlinas. Con el cambio francés de la época, serían 220.000 libras tornesas, una cantidad absolutamente exorbitante y, junto con Robert Suckale, he intentado relacionarla con los ingresos y los gastos, es decir, con el balance económico del rey francés Felipe Augusto. Éste, al inicio de su gobierno, en 1180, tenía un balance anual de unas 200.000 libras tornesas, y al final del mismo, en 1223, más o menos el doble, una cantidad ridícula si la comparamos con el dinero del que podía disponer el soberano inglés.

Pero se puede hacer una comparación aún más directa. Para las murallas de París, construidas contemporáneamente a Château Gaillard, contamos también con las cifras exactas: para hacer 1.260 toesas, es decir, unos dos kilómetros y medio de muralla incluidas seis puertas fortificadas, el rey pagó sólo 7.020 libras parisinas, esto es,

---

[6] J. P. Sossons, «Travaux Publiques aux Pays Bas méridionaux», en O. Chapelot y P. Benoit (eds.), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Âge*, Paris, 1985.

8.775 libras tornesas. Dicho de otra forma, con las 220.000 libras de Château Gaillard se habrían podido construir sesenta y tres kilómetros de muralla en París con ciento cincuenta puertas fortificadas. Naturalmente, se trata de cuentas aproximativas, ya que en los gastos de la Corona francesa contribuían los impuestos del municipio de París y de otros partidos interesados, pero esto también revela la gran eficiencia de las medidas constructivas francesas, no sólo en el ámbito de la producción, sino en el de la financiación de la arquitectura.

Esta eficiencia que se manifiesta tan claramente en la construcción de las grandes catedrales de estos años caracteriza también los demás proyectos militares de Felipe Augusto. Por ejemplo, entre 1180 y 1204, mandó construir por lo menos dieciocho fortalezas, pero puede que aún más, según un esquema más o menos tipificado. Con este fin había reunido a su alrededor a un equipo de especialistas que dominaban, como él, no sólo la arquitectura, sino también el arte militar. Según una fuente, el rey era definido «in machinis peritissimus», es decir, «expertísimo en máquinas de guerra». Y era precisamente esta eficiencia en todos los campos –finanzas, técnica, logística– la que aseguró a Francia la hegemonía europea durante casi un siglo.

Dentro de este programa de fortificaciones, debemos citar, asimismo, un ejemplo inglés, tanto por su importancia como por estar muy bien informados sobre el mismo gracias a las fuentes escritas del Consejo de Hacienda (erario). Se trata del programa de construcción de fortalezas de Eduardo I en Gales, después de sus victoriosas campañas militares contra Llywelyn ab Gruffydd en los años 1276-1277 y 1282-1283[7]. Después de la primera campaña se construyeron cuatro fortalezas primero apresuradamente y en madera, pero inmediatamente más tarde en piedra. Dos que ya había antes se reforzaron considerablemente y las hicieron más seguras. Después de la segunda campaña se construyeron cuatro fortalezas en la costa noroeste y muchas en el interior: dieciséis en total. De los ocho castillos principales, seis fueron construidos en un periodo de tiempo comprendido entre los cinco y los siete años.

Estas obras le costaron en total al erario 80.000 libras esterlinas, y aquí tenemos que recordar de nuevo las 55.000 libras esterlinas gastadas en 1195-1196 sólo para Château Gaillard. También en Gales recibieron subsidios de otro tipo, sobre todo de los condados fronterizos, pero en forma de mano de obra procedente de casi todos los demás condados del reino. Conocemos el número de carpinteros, albañiles, excavadores y leñadores que cada condado proporcionó. En total, en 1227, fueron casi tres mil hombres. En 1282, sobre todo los albañiles y carpinteros se encontraban todavía en el sitio, cuando fueron reclutados dos mil quinientos trabajadores más. El derecho feudal inglés consentía, además, que se enviara también dinero en lugar de hombres.

Los gastos de este programa constructivo fueron menores que los de las dos campañas militares, que sumaron 103.000 libras. Se lo puede considerar un éxito, sobre todo si pensamos que a continuación Gales gozó de una paz que duró por lo menos cien años.

---

[7] A. J. Taylor, *Castle-building in Thirteenth-century Wales and Savoy*, Londres, 1977; *id.*, *The King's Works in Wales 1277-1330*, Londres, 1974.

El Gótico comercial mercantil de Brabante

Estos programas constructivos en Normandía, en Francia y en Gales respondían a unas necesidades político-militares. Así que sería interesante saber cómo se desarrollaban cuando las tensiones no eran tan fuertes, es decir, cuando el «tiempo de los mercaderes» dominaba sobre el «tiempo de la Iglesia» o sobre el «tiempo de los militares y de los políticos». Encontramos de forma muy clara esta línea de pensamiento burgués dirigido a un objetivo en el conocido como «Gótico comercial de Brabante», a finales de la Edad Media, un tipo de producción arquitectónica que abarcaba a la vez todos los ramos de la construcción, el sagrado, el profano y el militar. Por eso merece ser descrito un poco más detalladamente.

El norte de Holanda y Flandes carecían de materiales de construcción naturales y no tenían ni canteras de piedra aprovechables ni madera de construcción de valor. El único material del que se podía disponer abundantemente, y que a partir del siglo XII fue muy utilizado, era la arcilla para la fabricación de productos en barro cocido, que luego también exportaban, por ejemplo a Inglaterra, en forma de ladrillos y tejas. Pero incluso estos productos se recuperaban de las obras de demolición y se preparaban con mucho cuidado para su reutilización. Las mayores canterías de catedrales holandesas –Utrecht y 's-Hertogenbosch– importaban, por vía fluvial y a veces también por tierra, piedra natural del Alto Rin y toba y traquita de la cantera de Colonia, bajando por el Rin; la piedra llegaba por el río Mosa desde Namur y Dinant y, por último, la arenisca venía del condado de Bentheim. Esta última era exportada por el río Ems y luego por vía marítima o a través del depósito de Nimega, que ya en la primera Edad Media había sido utilizado como lugar de transbordo de la toba renana que se exportaba a Frisia y Jutland. Por desgracia, este comercio medieval de piedras –el más significativo, junto con el renano, fue, desde luego, el normando hacia Inglaterra– no ha sido estudiado ni descrito en su conjunto. Y, sin embargo, tiene una especial importancia para la duración de un proceso constructivo, como ya aclaraba Gervasio hablando de los cargamentos navales para Canterbury[8].

No obstante, los proveedores antes citados para el norte de Holanda perdieron cada vez más cuotas de mercado a causa de la industria lítica de Brabante, que en 1400 se había asentado sólidamente, desarrollándose con gran impulso hasta todo el siglo XVI. Tuvo tanto éxito que la arquitectura tardogótica holandesa se consolidó incluso bajo la etiqueta de «Gótico comercial de Brabante». Por un lado Holanda era el territorio más urbanizado de Europa, con más del sesenta por ciento de la población viviendo en las ciudades, y por otro ofrecía también un gran mercado interior, estaba muy industrializada, no sólo en el sector textil, sino también, por ejemplo, en la producción de cuadros y polípticos, y tenía un sistema de transportes excelentemente desarrollado gracias a sus ríos y canales.

A los artículos comerciales de Brabante pertenecía, entre otros, también la dura «piedra azul» de Hainaut, que se utilizaba sobre todo para las esculturas y la construcción de puentes. El *Gobertanger* era demasiado frágil para las molduras, pero muy

[8] Gervasio de Canterbury, «Tractatus de combustione», cit.

indicado para el revestimiento de las fachadas y para las presas. El *Ledesteen* flamenco servía para la realización de las tracerías de los calados y otros trabajos delicados. Sobre todo en Hainaut, había familias de empresarios cuyas piedras llevaban su marca de fabricación. Centros de intercambio para el comercio de las piedras fueron, al principio, Bruselas, luego Amberes y sobre todo Malinas. Los compradores, por lo que hemos podido saber a partir de la fragmentaria tradición (puesto que desde el punto de vista de la arqueología de la construcción hasta ahora nadie ha estudiado en profundidad este tema) se encontraban, con Almaar y también Utrecht, a una distancia de hasta trescientos kilómetros de los lugares de intercambio.

Por lo general, esta piedra podía ser tallada en tres lugares: en la misma cantería, como solía ocurrir; en la cantera, una práctica que se puede documentar en algunas ocasiones a partir del siglo XII; o en el punto de transbordo (fig. 7). Esta última es la forma de producción que en el siglo XV sin duda dominaba (fig. 8), y se encuentra sobre todo en la producción de la familia de empresarios Keldermans de Mechelen, documentada durante muchas generaciones[9]. Éstos tenían acceso a los proveedores del material en bruto y a los compradores, y sus miembros eran arquitectos, comerciantes de piedras, diseñadores de paramentos sacros, especialistas en obras hidráulicas, consejeros al servicio de los señores, ciudades, gremios y particulares.

Estamos, por tanto, ante un sistema que no se aleja del mercado de la construcción moderno y habría podido construir rápidamente grandes edificios según el principio del montaje, como, por ejemplo, el Crystal Palace de Paxton. La «duración» habría coincidido con el tiempo necesario para la prefabricación en el lugar de transbordo y en las canteras y para los dos viajes de transporte. Por otro lado, este sistema permitía una gran flexibilidad: se construía lo que se necesitaba o lo que se podía pagar, y se

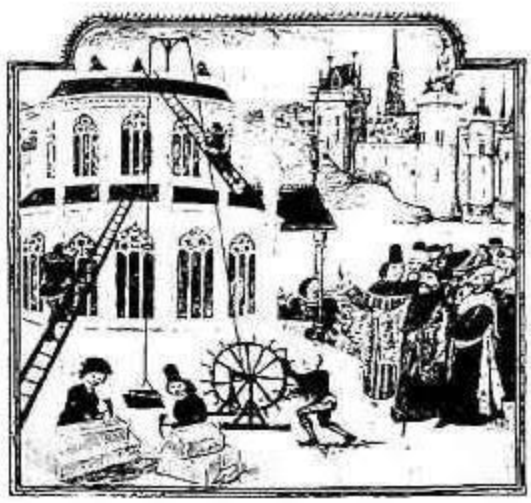


Figura 7. *Domiziano manda construir el Panteón,* miniatura de un códice, finales del siglo XV. Kongelige Bibliotek, Copenhague.

Figura 8. *Construcción del monasterio cisterciense de Schönau,* dibujo a pluma, h. 1600.

[9] J. H. van Mosselveld (ed.), *Keldermans – Een architectonisch netwerk in de Nederlanden,* catálogo de la exposición (Bergen op Zoom), Gravenhage, 1987.

dejaba para otro momento el resto, como muy bien ha explicado Klaus Jan Philipp en relación al incompleto municipio tardogótico de Gante, donde las obras comenzaron en 1516 y fueron abandonadas en 1539[10]. O bien se tenían en la reserva algunas partes del edificio durante muchos años, y las montaban sólo cuando era necesario –una práctica anticuada, que, por ejemplo, encontramos en la casa con entramado campesina (*Holzständerbau,* construcción con pilares de madera). Esto también se daba en Holanda, por ejemplo, en Delft. Aquí, para la Nieuwe Kerk, se encargaron, pagaron y recibieron las piedras ya preparadas para el remate de la torre. Cuando ya estaba todo en el sitio, se asustaron del enorme peso de esta masa de piedras y estuvieron dudando ocho años antes de montar el coronamiento de la torre. Ésta domina todavía hoy el panorama de la ciudad.

Los programas de ornamentación

Llegados a este punto, querría hacer una pequeña digresión sobre la duración de los programas de ornamentación, aunque no posea un conocimiento profundo del tema. Un caso de extrema velocidad lo hemos encontrado en la Saint-Chapelle de París, en las ventanas, esculturas y colores del conjunto de los esmaltes. Aquí tal vez les llevó, sobre todo para las esculturas, un cierto tiempo su preparación, pero una vez estuvo listo el edificio sin decoraciones en 1245, las obras tuvieron que concluirse para la consagración de 1248. Tanto para las vidrieras como para las esculturas se contó con la presencia de varios maestros y equipos: es decir, fue necesaria una gran concentración de talleres para poder terminar deprisa, echando mano de todas las fuerzas y de todos los recursos disponibles (fig. 9).

El único sector de la producción artística en el que se pueden hacer afirmaciones verdaderamente dignas de confianza sobre la «duración» es la pintura mural, con la técnica del fresco, ya que sólo aquí podemos distinguir y contar con toda seguridad las «jornadas», los días de trabajo. Es lo que ocurrió con los frescos de Giotto en Asís, la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, el fresco de la escalera de Wurzburgo de Tiépolo, y comparando estos días de trabajo se puede comprobar que quizás –aunque también esto se puede poner en duda– los metros cuadrados pintados fueron aumentando con el paso del tiempo. En cualquier caso, demuestran que no hay ningún valor constante de metros cuadrados por hora en lo que concierne al trabajo. Un valor así no existe ni siquiera para un mismo pintor, como muy bien se puede comprobar en las variadísimas medidas de las superficies pintadas en las distintas jornadas.

Ello nos llevaría a interrogarnos sobre el tiempo empleado en la elaboración de una escultura. Según mis datos, no sabemos nada concreto hasta principios del siglo XV. Sólo en los casos de las esculturas de Bremen y del trabajo de Sluter en la cartuja de Champmol, en Dijon, se podría conocer la cantidad de trabajo correspondiente a las esculturas de un determinado tipo y de un determinado tamaño. Pero para las épocas

[10] K. J. Philipp, «Il municipio di Gand e il "Gotico commerciale brabantino"», en R. Cassanelli (ed.), *Cantieri Medievali,* Milán, 1995.

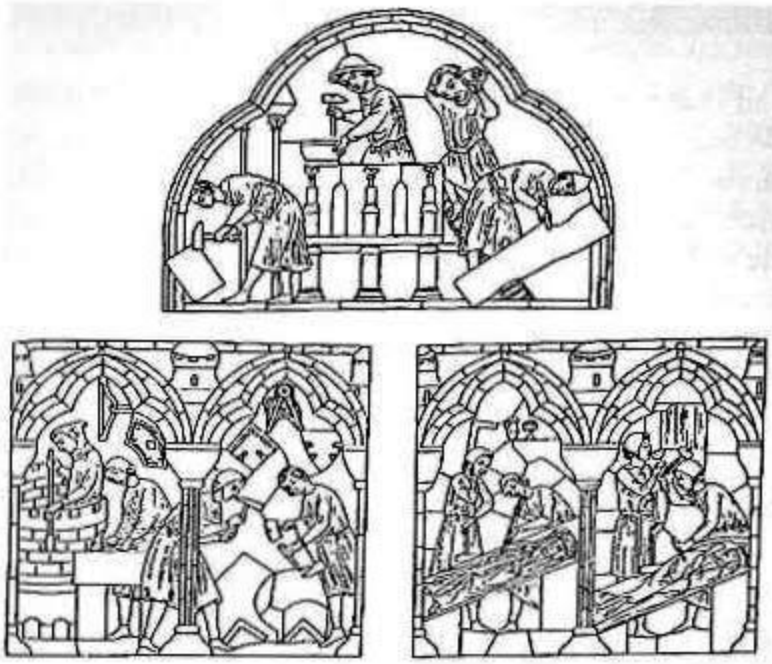


Figura 9. Albañiles, canteros y escultores trabajando, dibujo de una vidriera. Catedral, Chartres.

anteriores y durante todo el siglo XIII francés (por no hablar del alemán, del español y del inglés) y, por tanto, el período de máximo florecimiento, no tenemos ninguna información fiable. No obstante, creo que existen algunas posibilidades de interpolación. En efecto, y antes que nada, la cronología de la construcción da a la escultura, a la que está estrechamente ligada, unos límites temporales que, en segundo lugar, se pueden reconocer gracias a la crítica estilística y a la distinción de las manos, para ayudarnos a saber cuánta gente trabajaba en ella cada vez; en tercer lugar, hay que tener en cuenta el hecho de que las esculturas también podían ser realizadas por varias manos y por especialistas del peinado, de la fisonomía, de los paños, como demuestra la representación de una vidriera de Chartres, citada más de una vez en este contexto.

Estoy firmemente convencido de que se obtienen grandes diferencias en relación a la duración del trabajo dependiendo del juicio de valor y del significado que se le atribuya al medio expresivo «escultura», pero también en función de cómo concibe un escultor la escultura en cada momento histórico. En Amiens, donde ya se han distinguido innumerables maestros y muchas manos, durante mucho tiempo la escultura no fue tan apreciada de forma evidente como en Reims. Fue producida aparte y deprisa, lo que al final llevó a una rápida y terrible pérdida de calidad, como se puede ver en la galería real y en las figuras del capialzo de la puerta de San Honorato, en la fachada sur del transepto.

En Reims, donde ya se habían completado bastantes figuras con mucho tiempo de antelación, se dejó a los escultores una libertad que podemos apreciar en algunos casos, como, por ejemplo, en los mascarones y en los capiteles. Puede parecer anticuado respecto a Amiens, pero cada vez que se miran las triforas se ve la diferencia: en Amiens la parte posterior de los capiteles sólo está esbozada (por tanto, gastaron

menos en su elaboración), mientras que en Reims los capiteles están esculpidos en todos sus lados.

Preguntarse en cuánto tiempo se podía ejecutar una escultura se debe poner en relación sobre todo con su ideación, si queremos admitir de una vez por todas que el material no es un factor condicionante. En efecto, entre una escultura entendida como una mera transposición de un dibujo en una representación en relieve y una escultura que es el resultado de una complicada concepción tridimensional hay una diferencia ya sólo por el hecho de que esta última no se puede transferir como una receta, es decir, por medio del dibujo. En pocas palabras, una escultura visible sólo por un lado es más fácil y más rápida de realizar que una que puede ser vista por dos de sus lados o que es de bulto redondo. A no ser que se hubieran desarrollado fórmulas particulares, como sucede, por ejemplo, con Tino di Camaino y sus esculturas, que se ven por dos lados.

Por tanto, también antes de los cambios de idea y de las obras no acabadas de Miguel Ángel, el tiempo de ejecución de una escultura dependía de la seriedad artística de su fabricación, y no sólo de la fuerza muscular, de la actitud del escultor y de la eficiencia de sus herramientas. Puede parecer reaccionario, sobre todo en este periodo en el que, desde el punto de vista técnico, «anything goes». Pero también cuando asoma la «seriedad artística», como, por ejemplo, en las obras de Giovanni Pisano para el baptisterio de Pisa o la fachada de la catedral de Siena, o cuando un escultor está tan convencido de sus concepciones figurativas, como los escultores que hicieron los mascarones de Reims, como para ejecutar sus obras seguramente muy deprisa, como un juego, ¿cómo tendríamos que definir la «durée», la duración? Yo creo que aquí sería mejor abandonar este campo genuinamente artístico de la duración, porque llevaría a discusiones sobre las duraciones por un lado extremadamente breves (la pincelada del pintor zen que se supone que le ha llevado un año de meditación), así como a la duración infinita de artistas atormentados como Miguel Ángel, con sus «torsos como forma artística».

Pero aquí se trata de la velocidad de ejecución de los elementos de ornamentación. Éstos podían ser ejecutados a la velocidad que se quisiera, dependiendo del deseo del comitente o de la disposición del artista que dirigía las obras. A menudo no eran ni siquiera tan importantes como creen los historiadores del arte, sino que se adaptaban a las exigencias del momento. En este sentido nos ofrece un buen ejemplo la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, que, por lo que yo sé, es el único edificio cuya ornamentación total, modificada según las políticas y las voluntades de la época, fue estudiada e interpretada precisamente en su conjunto[11].

No obstante, a finales de la Edad Media también las decoraciones podían ser importadas desde lejos o simplemente comprarse. Por ejemplo, los Keldermans vendían no sólo material de construcción para la arquitectura, sino también altares, tabernáculos y cosas parecidas según el catálogo. Los talleres de entalladores de Ulm servían al Tirol del sur o a los grisones, las manufacturas de altares de Brabante lo hacían a toda Europa, desde Escandinavia hasta Portugal. Una exportación similar, y extendida, de arte ya exis-

[11] M. Kösdel, *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche: zur Ästhetisierung des Kultraus im Mittelalter*, Berlín, 1995.

tía en la primera Edad Media, no sólo en forma de comercio de restos de antiguas ruinas, sino también de nuevas manufacturas, como, por ejemplo, las mensas de altar esculpidas a mano procedentes de la diócesis de Narbona. Pero si este comercio de arte encontraba su razón de ser en el hecho de que los compradores no disponían ni del material ni de los conocimientos artesanales necesarios, el movimiento de manufacturas del último Medievo era un resultado de la competencia de los precios: a fin de cuentas, la manufactura de Bruselas trabajaba más barato de cuanto lo hicieran, por ejemplo, los talleres de Bernt Notke, en Lübeck, o los de Gregor Erhart, en Ulm.

Las formas de producción

Lo que se ha dicho hasta ahora podría llevar a plantearnos si tiene algún sentido buscar unas reglas para la duración de la producción de la arquitectura, o incluso algún tipo de ordenamiento. Porque –a excepción del ámbito popular– no existe ningún tipo constante de velocidad de construcción. A lo largo de la historia de la Edad Media hubo, por ejemplo, en algunos momentos límites extremos de velocidad, pero también récords de velocidad. Y éstos están determinados por unos factores concretos y por la evolución histórica, de los que habrá que hablar ahora como conclusión, sin pretender ser muy sistemáticos y dejando abiertas muchas cuestiones.

Empezamos por lo más sencillo, es decir, el problema del material de construcción y el de la mano de obra. Hay materiales para cuya elaboración no se requería ninguna cualificación de los trabajadores, como, por ejemplo, en los trabajos de excavación para los diques o esclusas, con empalizadas o primitivos fortines de madera, con construcciones de barro, etc. Por otro lado, es evidente que para la edificación de una iglesia tardogótica con sillares labrados se necesitaba una mano de obra muy cualificada, tanto desde el punto de vista artesanal como desde los del proyecto y la logística (fig. 10). Y el aumento en general de esta cualificación se puede observar mejor en el norte de Europa que, por ejemplo, en Italia, donde determinadas habilidades ya procedían de la Antigüedad, cuyos edificios se podían ver por todas partes como testimonios de otra cultura de la construcción.

Los progresos en los sistemas de producción los he descrito varias veces en otros contextos[12], por lo que se me permitirá que sólo cite las etapas fundamentales. A pesar de que se pueden deducir estos procesos de las fuentes escritas, como hacen Warnke, Schöller o Meischke[13], me ha parecido más fiable como método el de la arqueología de la construcción, es decir, la observación de las juntas de los muros, de los sistemas de montaje, de las trazas de elaboración. Con ello queremos decir que hay que rela-

[12] Cfr. la introducción de D. Kimpel en R. Cassanelli (ed.), *Cantieri*, cit.; J. C. Maire Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio. Dalla torre di Babele al Ponte di Rialto*, Palermo, 1990; O. Chapelot y P. Benoit (eds.), *Pierre et métal*, cit.; X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, 3 vols., París, 1986-1990; R. Recht (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo de la exposición, Estrasburgo, 1989.

[13] M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Fráncfort del Meno, 1976; W. Schöller, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter, vornehmlich des Kathedralbaus*, Colonia-Viena, 1989; R. Meischke, *De gotische bouwtraditie*, Amersfoort, 1988.

Figura 10. *Inicio de la construcción de la catedral de Berna* (c. 1420), miniatura de la *Amtliche Berner Chronik* de Diebold Schilling, 1478.

cionar las fuentes escritas, la iconografía de las canterías y los bocetos. Y las convergencias pueden ser a menudo asombrosas, ya que, basándome en los restos arqueológicos, he llegado a las mismas conclusiones, a propósito de la reintroducción del dibujo arquitectónico a escala, a las que llegó Robert Branner[14], que ha analizado bocetos y ha trabajado estudiando los códices. En los territorios del norte de Europa que habían estado ocupados por los romanos, se construyó aquí y allá en piedra, mientras que en los demás lugares se construyó en piedra como muy pronto a partir de la época carolingia. La Capilla Palatina de Aquisgrán utiliza material reaprovechado (las columnas de pórfido proceden de Italia) y está construida en gran parte con material original de antiguas ruinas de Lorena. Sin embargo, se trata de un imponente primer intento por introducir la construcción en piedra, y en el bajo Rin fueron adiestrados por primera vez unos canteros para copiar los capiteles romanos. Con todo, Alemania, por lo que se refiere a los trabajos cualificados, dependió aún durante mucho tiempo de la ayuda de los talleres itinerantes, los llamados lombardos, por ejemplo, en las catedrales del medio Rin o en Königslutter, en la baja Sajonia.

Se pueden observar ahora los comienzos de la «técnica de los grandes sillares» en estas últimas y de modo especialmente claro en Spira, donde, por primera vez, a partir de 1300 aproximadamente, se utilizaron para la construcción ingentes cantidades de grandes sillares labrados uniformemente. Esto significó un notable salto cualitativo de los trabajadores locales.

La segunda oleada de modernización llegó sólo veinte años más tarde a Normandía. Se distingue por paramentos bien nivelados y por formatos más manejables de las piedras, y al final se afianza en todas las escuelas de construcción románicas, determinando también la técnica de la albañilería protogótica.

---

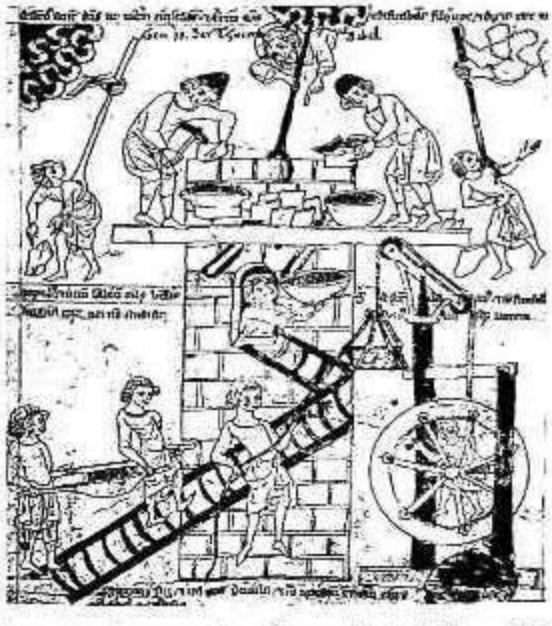
[14] R. Branner, *op. cit.*

La gran innovación del nuevo presbiterio de Saint-Denis fueron los elementos prefabricados llamados *en-délit,* es decir, ortostatos, cuyo empleo masivo permitía el adelgazamiento y la apertura de los muros, así como un aligeramiento de los pilares. También esta técnica se extendió por todo el norte de Europa.

Desde 1170 aproximadamente, se observa en las grandes canterías de las catedrales francesas, por ejemplo, en Laon o París, un aumento del formato de los sillares, de lo que se deduce que se hizo un empleo decididamente mayor de maquinarias, como podemos ver asimismo en otros sectores (fig. 11). Ya en 1176 Gervasio de Canterbury elogiaba al arquitecto francés Guillermo de Sens por esta habilidad suya. Y se puede deducir cómo eran estas maquinarias (fig. 12) gracias al *Livre de Portraiture* de Villard de Honnecourt[15].

El aumento del formato demuestra el creciente deseo de tipificación de las piedras, que, una vez conseguido, permitía que este material fuera labrado con antelación en grandes series. Los inicios los encontramos hacia 1200 en la catedral de Soissons, y la expansión más tarde en Reims (1210) y sobre todo en Amiens (1220).

Sin embargo, esta gran serie de piedras pretalladas causaron algunos problemas en las juntas de los muros, como se puede ver en Reims y Amiens hasta 1235 aproximadamente. Se consiguió por fin evitar dichos problemas aumentando los gastos del proyecto, para definir con antelación también la altura de todas las piedras y no sólo el tamaño de sus bases. He llamado a este procedimiento *Lagerfugenplan,* «prefabricación a igual nivel», porque llevó de nuevo a unos paramentos muy bien nivelados. A veces es difícil distinguir estos muros de los viejos muros románicos. El nuevo sistema de



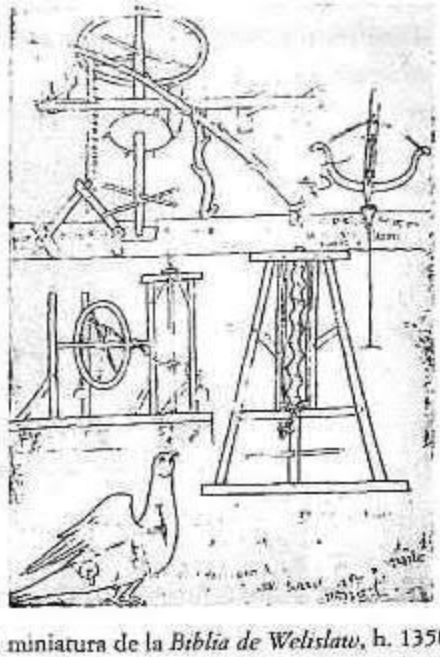


Figura 11. *Construcción y destrucción de la Torre de Babel,* miniatura de la *Biblia de Wenceslao,* h. 1350.
Figura 12. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Máquinas,* dibujo a pluma sobre pergamino, 1230-1240.

[15] Villard de Honnecourt, *Livre de Portraiture, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches (Ms Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek),* H. R. Hahnloser (ed.), Viena, 1953, Gratz, ²1972.

proyectación es un dibujo de la obra reducido a escala, que debió de ser redescubierto hacia 1220 en Picardía, más exactamente en Amiens. Con esto tenemos técnicamente todas las conquistas que estarán en vigor hasta finales de la Edad Media. Sólo habrá innovaciones en la técnica de las bóvedas y en el aparato formal.

Métodos de proyectación

Así pues, hemos llegado a otro aspecto muy importante, que se añade al de la técnica de la construcción: la historia de los métodos de proyectación. Los inicios fueron sencillos: en el terreno seleccionado se trazaba la planta, con ayuda de cuerdas, a escala 1:1, por medio de la cuadratura o de la triangulación. Esta última parece que se usó preferentemente para las secciones verticales (fig. 13). Para los detalles se usaban tablas de chilla para medir y grandes compases para el terreno. Muchos de los detalles se establecían durante el proceso de construcción.

A lo largo de la Edad Media, cuanto más complicado se volvía el aspecto formal de la arquitectura, más se necesitaba de la presencia del arquitecto en la cantería. No obstante, con los nuevos métodos de proyectación, y sobre todo con el proyecto a escala en pergamino, se pudieron archivar las intenciones sobre el proyecto del arquitecto. Así que en la obra se podía renunciar a su presencia, y él podía ocuparse de otros clientes y desplazarse de un sitio a otro ofreciendo su asesoramiento (fig. 14). Esto se puede comprobar con exactitud a partir de 1240 aproximadamente.

Sin embargo, para el tema tratado, la duración, es más importante que los proyectos se pudieran conservar, para seguir construyendo luego, decenas de años después

Figura 13. *Relatio sancti Geminiani, El arquitecto Lanfranco y sus hombres construyen la catedral de Módena,* miniatura, principios del siglo XIII.

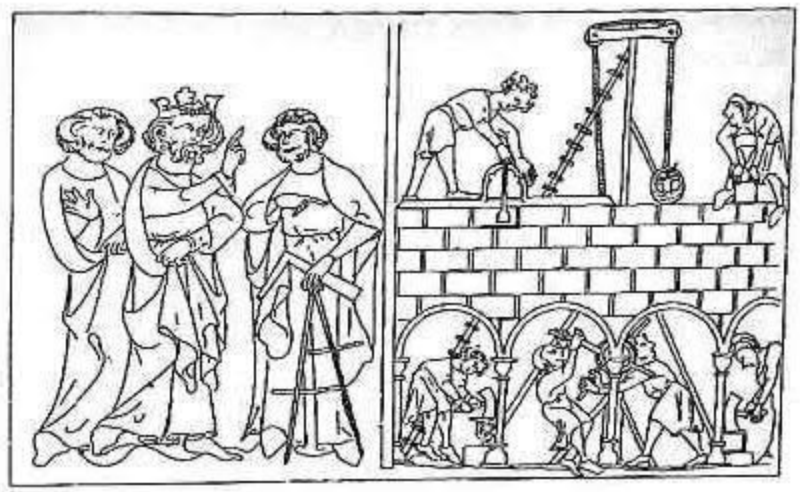


Figura 14. *El legendario rey Offa y su arquitecto dirigen las obras de construcción de una catedral,* de *Vidas de los Offa,* de Matthew Paris, principios del siglo XIV.

de la muerte del arquitecto, según su proyecto. El primer caso de este tipo son, que yo sepa, las capillas de la cabecera de Notre-Dame de París, construidas entre 1245 y 1290 aproximadamente. Al final de este proceso encontramos el catálogo de construcción en el que los clientes de los Keldermans podían elegir sus tracerías caladas o sus tabernáculos.

Con la preparación en serie, desde 1200 aproximadamente, las grandes canterías sufrieron algunas modificaciones también desde otros puntos de vista. Si hasta esa época éstas habían funcionado dependiendo de las estaciones –como podemos comprobar en Canterbury, donde todos los obreros eran mandados a casa cuando llegaban las lluvias invernales–, ahora se empezó a usar la «obra» *(Hütte, loge),* como empresa con locales fijos y que se podían caldear, en los que por lo menos los obreros especializados podían seguir trabajando también en invierno (fig. 15). Esta continuidad de las empresas terminó consolidándose por todas partes.

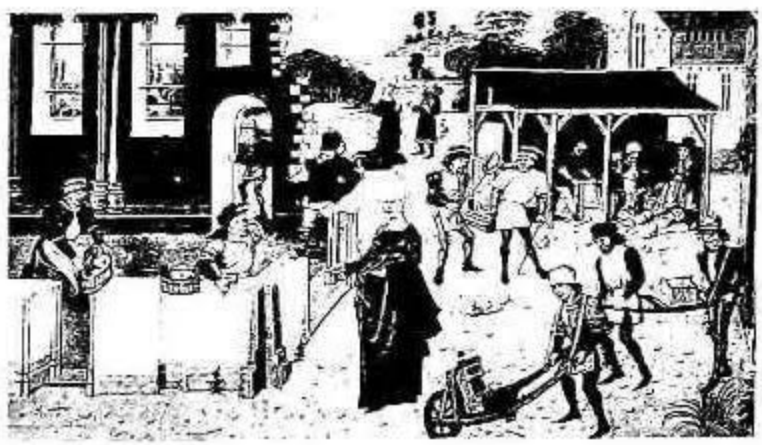


Figura 15. Loyset Liedet, *Historias de Carlos Martel, Construcción de la Madeleine de Vézelay bajo la dirección de Berta,* miniatura, 1463.

Otros progresos

Hay otros factores que acompañan la evolución descrita. Por ejemplo, para las empresas de construcción medievales, Warnke ha llamado la atención sobre el significado de la monetización, es decir, sobre el paso de la economía curtense a la economía monetaria[16]. Con el primer tipo de economía se recurría sólo a la mano de obra local, mientras que con el dinero se ampliaban los horizontes y se podía contratar mano de obra especializada extranjera. También este hecho contribuyó a un potencial aumento de la rapidez de la construcción. En Cluny se puede deducir este cambio no sólo por las fuentes escritas, como hizo Duby en sus primeros trabajos, sino también basándonos en la arqueología de la construcción, con el salto cualitativo que se puede observar entre Cluny II y Cluny III.

En un estudio sumamente escrupuloso, Wolfgang Schöller explicó la organización jurídica de la construcción de las iglesias medievales basándose en las fuentes escritas, sobre todo en Alemania, Francia e Inglaterra[17]. El libro está lleno de informaciones. Muestra las mutaciones sufridas en la gestión de las obras, en el paso de comitentes individuales que actuaban de manera más o menos autocrática a comisiones de comitentes, es decir, algo así como del obispo al cabildo. Demuestra la diferenciación en la gestión del trabajo, la política financiera dirigida cada vez más a un determinado fin, el nacimiento y la gestión de un patrimonio destinado a la construcción, cuyas rentas garantizaban a su vez la continuidad de la empresa.

A propósito de toda esta evolución, que podemos tranquilamente definir como adelantos, surge la interesante cuestión de si se produjeron dentro de la propia industria de la construcción o si llegaron de fuera, es decir, si eran endógenos o exógenos. Durante el coloquio «Ars et Ratio», que tuvo lugar en Erice, apasionante en muchas ocasiones por sus ponencias, he intentado dar una respuesta, a la que me remito[18].

Pero también hubo fenómenos que podrían considerarse regresiones, si tomamos como parámetro el equivalente en trabajo de volumen de espacio modificado. En efecto, a partir de mediados del siglo XIII hubo una tendencia cada vez mayor al lujo, que, evidentemente, tiene varias causas, pero sobre todo un motivo social. Esta tendencia encareció y frenó las construcciones. Y sobre todo, en momentos de crisis tan graves, como la gran peste o la guerra de los cien años entre Francia e Inglaterra, parece que también se perdió de forma ocasional el *know-how*, aunque precisamente los conflictos bélicos, como el que hubo entre Ricardo Corazón de León y Felipe Augusto, resultaran particularmente ricos en invenciones.

Conclusiones

En conclusión, podemos afirmar que tenían que darse ciertas condiciones para poder alcanzar en cada momento ritmos de construcción lo más rápidos posible. Con

---

[16] M. Warnke, *op. cit.*

[17] W. Schöller, *op. cit.*

[18] J. C. Maire Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio*, cit.

esto se corresponde también el interés por el rédito del capital invertido que hemos citado al principio, puesto que la grandeza y la belleza de una iglesia meta de peregrinación, por ejemplo, aumentaba su atractivo para el peregrino y para el dinero. Los motores de la velocidad serían el razonar pensando en la rentabilidad y el deseo de unos beneficios. Con esto llegamos, por último, al ámbito de las mentalidades. Con Suger de Saint-Denis o con Ricardo Corazón de León, éstas se pueden deducir precisamente a partir de sus textos o de las fuentes escritas. Junto con la mayor parte de los comitentes o de las comisiones de comitentes medievales, los edificios siguen siendo nuestras fuentes principales. Pero las diversas mentalidades medievales, aunque sean sumamente interesantes, constituyen también, precisamente por su variedad y polaridad, un campo muy amplio.

Los espacios

6

El significado de los lugares en el Occidente medieval: estructura y dinámica de un «espacio» específico

Alain Guerreau

Introducción

No se puede intentar reconstruir una estructura social de emplazamientos sin tener una idea clara de la subyacente representación del espacio. Ahora el sistema medieval de representación del espacio se nos escapa completamente y hay muy pocos estudios al respecto. Los revolucionarios cambios en la organización del paisaje europeo no estuvieron determinados por evoluciones técnicas o modificaciones del sistema de valorización del suelo, ni mucho menos por variaciones climáticas. Los lazos entre una sociedad y su sistema de organización de los espacios se sitúan en un nivel abstracto y global. Esto no significa en absoluto que las observaciones arqueológicas o los análisis cartográficos sean inútiles. Pero habría que reconocer de una vez por todas que la modificación de las parcelaciones o de las redes viarias, por ejemplo, lleva lo primero de todo a un cambio de conjunto de la lógica global de la sociedad, que no se podrá leer nunca en un mapa o en un plano de excavaciones, no importa cuál sea la escala. La fuerza determinante (y que lleva, lógicamente, a la elección de uno u otro tipo de parcelación) es la de la lógica social dominante, considerada en su más amplia generalidad[1].

Como se trata de la Edad Media, la dificultad es aún mayor para un europeo de nuestros días y, paradójicamente, para un europeo culto, ya que la omnipresencia de las

---

[1] G. Chouquer (ed.), *Les formes du paysage*, 3 vols., Paris, 1996-1997; *id.*, *L'étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, Paris, 2000. Afirmar la importancia preponderante de la estructura social no significa en absoluto negar el papel de los elementos «naturales» del ecosistema; el ecosistema mediterráneo, en el centro de la estructura antigua, permaneció al margen de la estructura medieval; el desarrollo del sistema feudal en el sur comportó unas organizaciones espaciales con unas características sumamente originales: cfr. A. Bazzana (ed.), *Archéologie des espaces agraires méditerranéens au Moyen Âge*, Madrid, 1999; en particular, P. Toubert, *Histoire de l'occupation du sol et archéologie des terroirs médiévaux: la référence allemande*, Madrid, 1999, pp. 23-37. Agradezco sinceramente a Ludolf Kuchenbuch, autor de un curso inédito en la Universidad de Hagen, *Raum und Geschichte* [1998], que me lo haya comunicado.

construcciones medievales, de los centros medievales y de las configuraciones de los paisajes rurales y urbanos de origen medieval es tal, que está familiarizado, sin límites ni problemas y de una manera profundamente arraigada, con un denso conjunto de formas materiales de organización del espacio, y su intimidad inveterada con las mismas le lleva a percibir como espontáneas, por no decir naturales, unas formas que sin embargo son específicas y que están históricamente datadas, como por ejemplo el «pueblecito» dominado por «su campanario».

Pero quizá esta familiaridad se podría discutir con una cierta facilidad si, desde el siglo XIX, todos los defensores del neocristianismo no se hubieran puesto (con un cierto éxito) a construir una imaginaria «historia de la Iglesia en la Edad Media» destinada a legitimar sus insensatas pretensiones de continuidad; de ello ha salido una Edad Media reconstruida gracias a un sistema de nociones absolutamente anacrónicas, que de hecho impiden cualquier tipo de estudio realista de una civilización profundamente diferente a la nuestra[2]. En estas condiciones, con una clara conciencia del carácter extremadamente peligroso de la empresa, hay que partir de la idea de la alteridad de la Edad Media y proponer una hipótesis elemental: la civilización medieval disponía de un sistema de representación del espacio totalmente original, que seguramente era el eje principal de todo el sistema de representaciones de esa sociedad[3].

Y ésta es la hipótesis que intentaremos explicar, primero desde un punto de vista estructural, luego analizando cómo la misma nos permitiría entender la dinámica concreta de este sistema social.

Un método privilegiado para examinar las líneas de esta lógica global de la organización del espacio medieval consiste en exponer las grandes contraposiciones de esta lógica con las de la Antigüedad, por una parte, y con las de la Europa contemporánea, por otra.

Estructuras del «espacio» antiguo

No se puede tener una mínima idea del espacio de la Antigüedad grecorromana sin considerar de manera simultánea un conjunto de elementos normalmente separados (y que las subdivisiones universitarias llevan a aislar completamente): la adaptación sustancial de la ciudad y su territorio; una inicial preferencia por la cuadriculación sistemática del suelo (las centuriaciones no eran sino uno de los muchos casos); el privilegio concedido a la línea recta en múltiples ocasiones, por ejemplo, para la construcción de las «calzadas romanas»; una constante preocupación intelectual por el estudio

---

[2] A. Guerreau, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXIe siècle?*, París, 2001 [ed. cast.: *El futuro de un pasado: la Edad Media en el siglo XXI*, trad. de R. Cossío Vélez, Barcelona, Crítica, 2002].

[3] *Id.*, «Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen», en N. Bulst, R. Descimon y A. Guerreau (eds.), *L'Etat ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIe siècles)*, París, 1996, pp. 85-101; J. Le Goff, *Un Moyen Âges en images: Temps et espace*, París, 2000, pp. 10-41. En J. A. Aertsen y A. Speer (eds.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlín, 1998, encontramos un repertorio de representaciones del espacio en la Edad Media (sobre todo a nivel intelectual), pero el texto se ocupa poco de la evolución histórica y aún menos de las relaciones entre los sistemas de representación y la sociedad.

de las figuras planas («geometría euclidea»); una monumentalidad que traduce en la piedra y de manera permanente la reflexión abstracta sobre el juego de las figuras complejas y rigurosamente definidas. Es sorprendente el contraste entre la relativa pobreza de obras antiguas sobre los números y el extraordinario avance de la reflexión sobre las figuras planas. No se puede sobrevalorar la importancia, en la civilización grecolatina, de la «línea recta» y del «ángulo recto». El problema reside en saber cómo se articulaban todos estos elementos con los fundamentos mismos de la *polis-civitas*. Era una combinación de *oikos-domus*, y esta combinación era armoniosa (y por tanto eficaz), siempre que estuviese clara y explícitamente ordenada según unas reglas decididas en común por hombres libres: la definición colectiva de una regla escrita destinada a garantizar la equidad de relaciones entre los ciudadanos iba a la par con la cuadriculación del territorio, garantía fundamental de isonomía[4]. No hay que olvidar que al mismo periodo clave pertenecieron Solón, Clístenes y Pitágoras; y todavía menos que en ese mismo momento aparecieron la escritura alfabética con vocales, la moneda de plata y la planta a escuadra de las colonias griegas de la Magna Grecia. La rigurosa proyección ortogonal del campo romano no es más que una variante, entre otras, de un mismo esquema omnipresente: la imposición de una forma «recta» en el espacio era un medio privilegiado para organizar las relaciones sociales según un principio garante de justeza y justicia al mismo tiempo.

Una breve ojeada a la civilización medieval es suficiente para comprobar que en ese caso la situación estaba, bajo casi todos los aspectos, a la inversa (figs. 1 y 2). La noción de *polis-civitas* ya no tenía ningún sentido, la geometría no era mucho más que una palabra, reducida al estado de fósil seco y encogido. La justicia sólo podía ser la expresión concreta del amor de Dios (la *caritas*), y la ortogonalidad práctica ya no le preocupaba a nadie. Por otro lado, toda la superficie material estaba considerada como una especie de pantalla de otra realidad, la única portadora de un significado. Por supuesto, había formas significativas, incluso muy significativas (la cruz, por ejemplo), pero cualquier plasmación material de esa forma tenía una función de recuerdo, el detalle preciso del objeto no tenía ninguna importancia. La existencia de los textos canónicos, intocables e indiscutibles, la oposición entre una lengua escrita y culta y una multitud de idiomas locales, la separación entre la masa de laicos y el conjunto formado por los miembros del clero, mediadores necesarios en la formulación del significado y de la «salvación»: todo ello comportaba un sistema de representación basado en la evocación y en la jerarquización de los varios «niveles de realidades» dotados de significados profundamente diversos[5]. La composición del espacio en la sociedad medieval no podía sino estar fundamentalmente adaptada a este modo tan peculiar de producción del significado.

---

[4] J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, 1971 [ed. cast.: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. de J. D. López Bonillo, Barcelona, Ariel, 1993]; F. T. Hinrichs, *Die Geschichte der gromatischen Institutionen. Untersuchungen zur Landverteilung, Landvermessung, Bodenverwaltung und Bodenrecht im römischen Reich*, Wiesbaden, 1974; W. Höpfner y E. L. Schwander (eds.), *Haus und Stadt im klassischen Griechenland*, Múnich, 1986; W. Schuller, W. Höpfner y E. L. Schwander (eds.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entdeckung der Demokratie*, Múnich, 1989.

[5] H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tubinga, 1980.

Figura 1. Ortonovo, vista aérea.

Figura 2. Montalcino, vista aérea, detalle de la red viaria.

Estructuras del «espacio contemporáneo»

La Europa contemporánea, a partir del siglo XVII aproximadamente, reconduce el espacio a la noción unívoca de extensión, concebida como puramente material, homogénea, medible. Fue precisamente durante los siglos XVII y XVIII cuando aparecieron casi a la vez los aparatos de cálculo y los aparatos de medición cuya combinación (y sólo ésta) hacía posible una representación rigurosamente proporcional de todas las superficies (así como de los volúmenes); la invención de los números decimales y la

preparación de las tablas trigonométricas caminaron junto a los avances de la óptica y de la mecánica de precisión para permitir a los aparatos de medición de las longitudes y de los ángulos llegar a una representación puramente numérica del espacio. Las coordinadas (Cartesio), el cálculo infinitesimal (Leibniz) y la geometría descriptiva (Monge) hicieron que se pudiera obtener un conjunto de instrumentos matemáticos útil para entender el espacio de modo absolutamente racional. Al mismo tiempo, el desarrollo de la estadística (Gauss, Laplace) proporcionaba los instrumentos complementarios que servían para tratar de modo claro los problemas de precisión y de exactitud. El afianzamiento de la geometría no euclídea completó, desde un cierto punto de vista, la total racionalización matemática de cualquier noción de espacio, reconducida a un conjunto de axiomas abstractos, a partir de los cuales entraban en juego los sistemas de reglas, también éstas racionalmente ordenadas.

La inverosímil divergencia que separa a Cartesio de Riemann, que representa un salto del pensamiento humano difícil de concebir, se encuentra, de hecho, estrechamente ligada a un giro radical del orden social, que se traducía, por otro lado, en un revolucionario cambio del uso del espacio[6]. Ya desde hacía tiempo se decía que la teoría de este nuevo orden, como aparece, por ejemplo, en los *Principios de economía política* de David Ricardo, no le dedicaba un puesto especial al espacio, ni siquiera considerándolo bajo el aspecto práctico de la propiedad inmobiliaria[7]. Esta ausencia no es sino la negación de cualquier tipo de significado intrínseco. La sociedad contemporánea considera el espacio sólo desde el punto de vista del coste de los transportes, coste que no deja de ser uno de tantos. La sociedad europea capitalista, al abandonar la búsqueda de un significado, visible o invisible, del espacio, ha construido una red de ferrocarriles. Los raíles, la máquina de vapor, las estaciones, resumen el espacio del siglo XIX[8]. Y no se pueden mencionar los últimos cincuenta años sin recordar que han transcurrido en gran parte bajo el signo de la «conquista del espacio», extravagante derroche de energía social, destinado únicamente a demostrar la capacidad del hombre contemporáneo para alcanzar cualquier meta con tal de que sea inaccesible.

Las divergencias y las contraposiciones de este sistema de representación respecto al sistema medieval son tantas y tan grandes que hacen casi imposible dar una visión sintética. Es necesario un constante y duro esfuerzo para llegar a tener una idea aproximada de la importancia y de la omnipresencia, en el sistema medieval, de la oposición tierra / cielo. La rica polisemia y, por último, el valor básicamente espiritual (en sentido medieval) del concepto de camino *(via* o *iter)* parecen casi imposibles de reconstruir; la ausencia total de mapas y de planos durante más de un milenio parece tan incomprensible que sencillamente, y en contra de cualquier evidencia documental, un

---

[6] D. Harvey, «The Time and Space of the Enlightenment Project», en *id., The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, 1990, pp. 240-259; A. Sutcliffe (ed.), *The Rise of Modern Urban Planning 1800-1914*, Londres, 1980.

[7] P. Dockès, *L'espace dans la pensée économique du XVIe au XVIIIe siècle*, París, 1969.

[8] W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Fráncfort, 1979 [ed. it.: *Storia dei viaggi in ferrovia*, trad. de C. Vigliero, Turín, 1988].

buen número de medievalistas ha negado este hecho[9]. La noción de «tierra» se le concede prácticamente, en cuanto término que no presenta especiales problemas, a los «especialistas» de la historia rural, quienes, por lo demás, le dedican bastante poca atención; *campus*, *vinea* o *silva* se consideran términos elementales y casi transparentes, pues indican una «realidad» agraria transhistórica.

Si de esta forma llegamos, por lo menos intuitivamente, a la idea de una diferencia abismal entre la representación medieval del espacio y la nuestra, entonces es inevitable recurrir a una reconstrucción general, ya que un estudio detallado, parcial o particular, está condenado al análisis regresivo, es decir, al intento de hacer «remontar» lo más atrás posible el primer rastro de nuestro modo de tratar el espacio bajo este o ese otro aspecto, o, aún más ingenuamente, de encontrar en el sistema medieval unos «equivalentes» de nuestras nociones; equivalentes que, puestos juntos, permiten defender de alguna forma la ilusión de una continuidad, al menos relativa, y arrinconar la hipótesis indispensable de la radical alteridad de la civilización medieval.

Lógica de base de la sociedad medieval y concreta constricción espacial

Ninguna sociedad produce objetos o construye edificios sin tener una idea del significado que les atribuye. La configuración, la disposición, la accesibilidad práctica y social son, por tanto, características que crean e incluyen un significado, son los elementos de una estructura[10] que sólo puede ser considerada como una componente del sistema social. Al tratarse de la sociedad medieval, la reconstrucción de una lógica global debe partir de la hipótesis central del carácter original de la constricción espacial. Y es esta constricción espacial original la que hay que intentar explicar lo primero de todo. La sociedad medieval era una sociedad de clases, ya que una mínima parte de la población, predispuesta para dirigirla y ordenarla, se adjudicaba una parte conspicua, incluso muy conspicua, del producto global, a cuya elaboración concreta no contribuía. Pero también, y por encima de todo, era una sociedad rural, en el sentido de que la mayor parte de la producción era agrícola, y más en general se producía en el campo, y la mayoría de los miembros de la clase dominante residía en el campo y desde allí recaudaba directamente la mayoría de los beneficios. Este predominante carácter agrícola tenía como corolario fundamental el menosprecio de las prácticas militares, por un lado, y del tráfico comercial, por otro. El ideal era el de una pacífica reproducción de lo idéntico. El uso de las armas debía reservarse al mantenimiento del orden y a la defensa de los débiles; los intercambios comerciales no podían tener otra finalidad que la de transportar los pro-

[9] El daño producido por la deficiente «cartografía medieval» ha sido desastroso. En el mejor de los casos, no se encuentran ni planos ni mapas en sentido estricto antes del siglo XVI; afirmar lo contrario significa simple y llanamente negar la historicidad de las representaciones del mundo.

[10] G. Binding, *Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlichen Kirchen*, Colonia, ²1993.

ductos de un zona en la que abundaban a otra en la que escaseaban. La paz cristiana no era compatible ni con la sed de conquistas ni con las ganancias, causas de incertidumbre y desestabilización.

En estas condiciones, la dominación era ante todo una dominación agrícola dirigida a una autorreproducción homeostática. Por consiguiente, se trataba de ejercitar un control simultáneo sobre dos factores complementarios de la producción: las tierras y los hombres que las trabajaban. Una buena reproducción pasaba, de esta forma, por el mantenimiento del equilibrio y de la unión entre estos dos factores. Por esto, el natural vínculo de los hombres a la tierra constituía al mismo tiempo el elemento débil y la apuesta decisiva del sistema social, desde el momento en que este sistema se imponía a sí mismo, como principio básico, el ideal de la paz y la estabilidad, es decir, una marcada preferencia por los mecanismos capaces de reducir al mínimo los recursos sistemáticos tanto a la mano de obra como a los transportes o a las migraciones en cantidades significativas.

De este modo, durante más de un milenio el occidente de Europa conoció un sistema social organizado en torno a una forma de dominación específica, que implicaba la trabazón entre el dominio sobre los hombres y el dominio sobre las tierras, una amalgama original que se ha propuesto que fuera llamada relación de *dominium*. Este natural vínculo de los hombres con la tierra, clave de la reproducción pacífica de lo idéntico, estaba garantizado por la combinación de un sistema de representación del mundo con una organización potentemente estructurada llamada Iglesia *(ecclesia)*, la única verdadera institución que el occidente de Europa ha conocido durante todo este largo periodo.

La «ecclesia» como institución única

Tenemos que insistir en la imposibilidad de separar, sino analíticamente, este sistema de representación de esta institución. El sistema de representación legitimaba y garantizaba la unicidad y la unidad interna de la institución, que, a cambio, aseguraba, a su vez, la eficacia práctica y la inmutabilidad del sistema de representación. Una sola institución, un único sistema de representación: una sola misma unicidad, que es una de las mayores claves (si no la principal) de la puesta en marcha del funcionamiento del sistema social medieval en su conjunto y a lo largo de toda su duración. Por supuesto, ello no excluye de algún modo la posible existencia de variantes, de evoluciones y también de rebeliones, algunas de ellas violentas y radicales. Pero la *ecclesia* era sin ninguna duda el pilar, o la espina dorsal, que aseguraba básicamente la eficacia del *dominium* y el buen funcionamiento del sistema social en su conjunto.

La *ecclesia* presentaba a un Dios único, individual, que sufre, un Dios que se dirige a todos los seres humanos sin ninguna distinción y que promete a cada uno de ellos una salvación personal inefable, la beatitud eterna. La ciudad antigua no había propuesto nunca nada igual, ni remotamente. En la medida en que esta institución, además, garantizaba la inmutabilidad del sistema social de dominación, el conjunto de los grupos dominantes no podía no proporcionarles un completo apoyo práctico: el éxito y la lon-

gevidad de este sistema no son, por tanto, un misterio. En cierto modo el principio básico estaba enunciado en la máxima de san Fulgencio de Ruspe: «extra ecclesiam nulla salus»[11]. Este principio derivaba directamente de una concepción original del destino del universo y de la humanidad. El mundo en general y el hombre en particular han sido creados por un solo Dios, omnipotente y fundamentalmente bueno. A una parte de las criaturas se le dotó del libre albedrío. Una pequeña parte de éstas, los ángeles caídos (o demonios), se alejó de Dios y se puso en su contra. La primera pareja de seres humanos, tentada por un demonio, cometió el irreparable error de alejarse, a su vez, de Dios: el pecado original, cuya marca indeleble hizo al hombre mortal y causó la ruina de la humanidad[12]. Pero Dios, por bondad, quiso ofrecer a los hombres la posibilidad de rescatarse: el hijo de Dios se hizo hombre y se ofreció en el sacrificio supremo; la reproducción continua de este sacrificio por medio de los apóstoles y sus sucesores, esto es, la Iglesia, ofrece a cada hombre el instrumento para ser liberado de la mancha del pecado original y para alcanzar la salvación gracias a la ayuda divina.

Esta doctrina formaba parte de una especie de dualismo; pero se trataba de un dualismo absolutamente asimétrico (los demonios son criaturas) y sobre todo era un dualismo que excluía un tercer elemento, que permitía descartar la posibilidad de un enfrentamiento indefinido, pues este tercer elemento era precisamente la Iglesia. La perspectiva escatológica del Juicio final garantizaba al mismo tiempo la justa recompensa para cada uno y el triunfo absoluto del bien.

Las características de la dicotomía fundamental

Como explicó claramente san Agustín, era esta gran contraposición, en concreto, la que oponía el «mundo», en el sentido del hombre que tiene su fin en sí mismo, y la ciudad de Dios, entendida como el hombre que encauza su energía hacia la realización de la voluntad divina: lo que en la Edad Media se entendía comúnmente como la oposición de los valores de la «carne» con los del «espíritu»; la contraposición *caro / spiritus* era la base de la representación medieval del hombre. Y la Iglesia constituida era sólo el medio por el que podía pasar la ayuda divina gracias a la cual el hombre pecador, tentado por la «carne», podía elevarse a los fines espirituales, es decir, acercarse a Dios tanto como para meritar la salvación final.

La contraposición de fondo entre lo «carnal» y lo «espiritual» era, sin duda, el motor fundamental de todo el sistema medieval de representación.

Por ello hay que insistir en la inmediata y mayor consecuencia de la primera transposición de esta contraposición: la contraposición entre parentela carnal y parentela espiritual[13]. El cristianismo, tal como fue definido en el siglo IV y luego precisado de-

---

[11] La paternidad de esta sentencia no está clara: cfr. *Patrologia Latina* (citada en adelante con la sigla *PL*), vol. XXII, col. 355 («Fuera de la Iglesia, ninguna salvación»).

[12] K. Flasch (ed.), *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo. Die Gnadenlehre von 397*, Maguncia, ²1990.

[13] A. Guerreau-Jalabert, «Spiritus et caritas». Le baptême dans la société médiévale», en F. Héritier y E. Copet-Rougier (eds.), *La parenté spirituelle*, París, 1995, pp. 133-203.

finitivamente por los Padres principales, san Agustín, san Ambrosio y san Jerónimo, establecía la ecuación carnal = sexualidad = mal[14]. La mujer debía estar sometida al hombre como la carne al espíritu, como rezaba la sentencia de san Jerónimo: «Femina est janua diaboli»[15]. Por el contrario, la Iglesia constituida fundaba su dominación en su no-participación en cualquier forma de sexualidad. El desprecio sistemático de la parentela carnal, y la exaltación-dominación de la parentela espiritual, constituían la máxima transposición práctica del principio abstracto antes enunciado.

Así pues, las redes de la «parentela carnal», a causa de su propia materialidad, representaban potencialmente un armazón fuerte de todo el orden social, armazón aún muy importante en la sociedad antigua, cuya característica esencial era su amplia autonomía, sobre todo porque se trataba de una red independiente de todas las coordenadas espaciales. Despreciar la parentela carnal significaba, por consiguiente, mutilar una forma de la independiente organización social del espacio. ¿Según qué modalidades el predominio concedido a los fines espirituales constituía, sin embargo, el instrumento decisivo para el arraigo espacial? El proceso, relativamente sencillo, pasaba a través de la combinación permanente, renovada y esmeradamente controlada de la eucaristía y de las reliquias.

Los motores de la polarización y de la fijación espacial

La eucaristía era al mismo tiempo memoria y repetición del sacrificio de Cristo y constitución ininterrumpida de su cuerpo: la comunión era la institución del conjunto de los cristianos como cuerpo de Cristo. La Iglesia constituida detentaba el monopolio absoluto del acto ritual por medio del cual se fundaba y se reproducía continuamente la unidad del cuerpo de Cristo; en otras palabras, la Iglesia se reservaba la exclusiva de la constitución del cuerpo espiritual, a cuya participación estaba estrechamente unida la posibilidad de la salvación individual. Ahora, este ritual central ponía en juego un elemento crucial, el pan, sin el cual la comunión era imposible: la eucaristía exigía este elemento material y la reunión de los fieles en torno al mismo.

Pero tampoco hay que olvidar que, a partir de finales del siglo IV (san Ambrosio), el rito de la eucaristía tenía que llevarse a cabo obligatoriamente encima de un altar consagrado, y que esta consagración implicaba la presencia de reliquias[16], fragmentos materiales del cuerpo de Jesús o de los santos, u objetos que hubieran tenido con éstos un contacto particular. En el primer caso se trataba de un resto material de la encarnación, mientras que en el segundo tenía que ser una huella, no menos material, de la acción directa y circunstancial de Dios en medio de los hombres, ya que el santo era, por definición, *vir dei,* aquel por medio del cual Dios se había manifestado con una

[14] P. Brown, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renonciation in Early Christianity,* Londres, 1989 [ed. cast.: *El cuerpo y la sociedad,* trad. de A. J. Desmonts, Barcelona, El Aleph, 1993].

[15] *PL,* vol. XXX, col. 289 («La mujer es la puerta del diablo»).

[16] A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult, zwischen Antike und Aufklärung,* Darmstadt, 1995.

acción milagrosa[17]. Las reliquias eran llamadas *pignora sanctorum*, es decir, elementos materiales y tangibles que testimoniaban y garantizaban la eficacia de la presencia divina a través de sus elegidos y la Iglesia militante. De esta forma, por tanto, para cada cristiano la salvación pasaba obligatoriamente por la participación práctica en un ritual centrado en un objeto material, ritual que no podía tener lugar si no era en contacto con otro objeto, también material, garante de la realidad y de la eficacia de la acción divina.

El lugar en el que se depositaba y guardaba este objeto extremo y en el que tenía lugar este gran ritual constituía, por tanto, el punto del pasaje para la salvación.

Las condiciones de la ubicación de las reliquias y de la eucaristía, a pesar de su carácter aparentemente implícito y derivado, también desempeñaban necesariamente un papel sin igual en toda la organización del sistema social[18]. La persecución, para cada individuo, de los fines espirituales, instrumento de su propia salvación, suponía como mínimo desplazarse con regularidad hasta un cierto lugar, movimiento que significaba también el modo determinante para «acercarse a Dios». El clero medieval siempre se expresó con mucha cautela sobre el problema de la distribución de los lugares de culto. Y cuando lo hacía fue siempre muy por encima o de manera imprecisa o alusiva. Esta ubicación no respondía jamás a unas reglas explícitas. De esta forma, el historiador sólo tiene ante sí los principios de un orden que era sobre todo consuetudinario y presentaba una evolución muy lenta (aunque ésta, bajo ciertos aspectos, terminó siendo profunda).

El inmovilismo concreto de la institución

El único principio constante fue la subdivisión de la Iglesia universal en iglesias locales (que nosotros llamamos diócesis), dirigida cada una por un obispo. La invariabilidad de los límites de las diócesis no fue menor que la inmutabilidad del principio. Y ya desde hace tiempo se ha comprobado el número más bien restringido de casos en los que los «poderes laicos» consiguieron modificar estos límites; hubo algunas fundaciones y algunas divisiones, pero casi ninguna modificación del plan inicial[19].

Este principio de inmovilidad local de las iglesias empezó a aplicarse a los propios lugares de culto. Como se trataba de edificios, era inevitable que hubiera construcciones, destrucciones, adaptaciones. Pero la inmovilidad siguió siendo la característica principal, y la más pequeña comparación con las demás civilizaciones demuestra lo excepcional del continuo mantenimiento de las actividades en un mismo lugar, a lo lar-

---

[17] P. Brown, *The Cult of the Saints its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, 1981 [ed. it.: *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, trad. de L. Repici Cambiano, Turín, 1983].

[18] A. Guerreau, «Espace social, espace symbolique: à Cluny au XIe siècle», en J. Revel y J. C. Schmitt (eds.), *L'ogre historien. Autour de Jacques Le Goff*, París, 1998, pp. 167-191.

[19] H. J. Schmidt, «Grenzen in der mittelalterlichen Kirche. Ekklesiologische und juristiche Konzepte», en G. P. Marchal (ed.), *Grenzen und Raumvorstellungen (11.-12. Jh.)*, Zurich, 1996, pp. 137-162.

go de más de diez siglos, en varios cientos de miles de lugares de culto en toda Europa occidental; actividades que consistían en rituales asimismo prácticamente estables en sus líneas principales.

La pertenencia de cada cristiano a la Iglesia universal pasaba a través de su pertenencia a una iglesia local. La iglesia en la que se había celebrado el bautismo, el ritual fundamental de admisión en la Iglesia (adopción por parte de Dios), era aquella con la que cada cristiano debía establecer una relación, si no exclusiva, sí, por lo menos, muy preferencial; de aquí la importancia, para la organización espacial de la sociedad medieval, de la evolución del emplazamiento de los ritos bautismales.

Pero si todas las iglesias concretas ofrecían exactamente el mismo acceso al cuerpo de Cristo, éstas no eran ni iguales ni intercambiables. Ninguna iglesia podía ser fundada sin estar dotada de un mínimo de «ingresos», es decir, de unas tierras cuyo producto estaba en realidad destinado a la Iglesia (tierras llamadas de «manos muertas», que no podían ser traspasadas o devueltas). Y ello ofrecía una amplia ventaja, en lo que se refiere tanto al tamaño de los edificios como a sus beneficios. Desde el punto de vista del mismo culto, las gradaciones variaron. Las catedrales (o el «grupo episcopal») ocuparon siempre el primer puesto. Asimismo, hubo casi siempre iglesias reservadas a un grupo específico: por ejemplo, iglesias monásticas, capillas castrenses. Por lo demás, los distintos grados, más o menos relacionados con los ámbitos y las funciones rituales de diversa amplitud, conocieron cambios tanto en el tiempo como en el espacio. Pero lo más importante es conocer la relación íntima y única entre cada iglesia y un santo particular. No hubo una sola iglesia que no estuviese bajo la advocación de un santo determinado (a veces dos, incluso tres, pero eran casos excepcionales). Así pues, no se podía participar del cuerpo de Cristo sin entrar en la iglesia de un determinado santo o santa. Y todo esto sucedía como si la construcción misma fuera, si no una parte del propio santo, por lo menos su imagen material[20]. La intercesión del santo pasaba sencillamente, y en primer lugar, por el hecho de que cada cristiano no podía participar en el ritual eucarístico si no era en la iglesia de dicho santo. Y este hecho adquiere una mayor importancia desde el momento que la intercesión de Nuestra Señora de A no se consideraba igual que la intercesión de Nuestra Señora de B; ni la de san Martín de C era la de san Martín de D, y así sucesivamente. En definitiva, todo el sistema estaba organizado como si un único santo fuese el patrono particular de cada una de las iglesias. Los santos, más allá del sistema de las reliquias, constituían el instrumento básico de particularización y consolidación local del culto cristiano medieval. Por tanto, la comunión de los santos formaba, de hecho, en cuanto conjunto estructurado de todas las iglesias de la cristiandad, el cuerpo de Cristo, así como éste formaba la Iglesia universal.

Vemos, entonces, cómo la *ecclesia* lograba cumplir simultáneamente con sus dos funciones, complementarias y contradictorias, necesarias para la organización espacial del sistema social medieval: la unicidad del ritual y la unidad constantemente reafirmada del cuerpo de Cristo participaban en los mecanismos básicos y en la cohesión

[20] A. Guerreau, «Le champ sémantique de l'espace dans la vita de saint Maieul (Cluny, début du XIe siècle)», *Journal des Savants* (1997), pp. 363-419.

del occidente de Europa, y los santos, intermediarios imprescindibles, aseguraban la unicidad, inconmutable, de cada uno de los lugares de culto particular.

En conjunto: un espacio heterogéneo y polarizado

La polaridad inducida de cada una de las iglesias producía un espacio percibido como radicalmente heterogéneo, por el hecho de que era, más o menos, «valorado» en función de la distancia desde el lugar de culto más próximo o del que se supone que dependía. Si el altar y las reliquias eran el punto más positivo, el alejamiento progresivo conducía hacia zonas percibidas como cada vez más «alejadas de Dios»: un efecto puramente estructural creaba, de esta forma, unos espacios que podían ser percibidos, desde un cierto punto de vista, como «negativos». La equivalencia, creada por los cimientos de la doctrina, entre «lejanía de Dios» y «pecado» hacía que algunas zonas se vieran como privilegiadas de los demonios, o, al menos, de la «carne», contrapuesta al «espíritu»[21]. Todas estas consideraciones de carácter «estático» no se podían separar de un sistema de movimientos por medio del cual se efectuaba y se incorporaba esta estructura de polarización. Volveremos a ello más adelante.

Tensiones y desigualdades

Si la estructura de la *ecclesia* formaba el esqueleto de la sociedad medieval europea, su sistema de funcionamiento no evitaba en absoluto numerosas tensiones, a todos los niveles, dando vida a distintas formas de organización del espacio, que a su vez terminaban por entrelazarse dentro de la estructura de base. A escala local, la distribución –muy desigual– de la población y de las funciones sociales provocaba lo que normalmente se define como contraposición ciudad / campo. A nivel del sistema, los diferentes comportamientos propios de las regiones y sus relativas posiciones necesariamente distintas comportaban una configuración de conjunto *grosso modo* en forma de círculo, que derivaba, de forma sintética, de la contraposición centro / periferia. Estas dos estructuras se desarrollaron de la misma manera con la que, significativamente, se desarrolló la organización topográfica y espacial de la llamada aristocracia laica. Esta fracción dominada por la clase dominante estaba destinada a desempeñar un papel relevante, ya que se trataba de una sociedad de clases y la estabilidad radical de la institución eclesiástica estaba fundada en gran medida en su no participación en los procesos de reproducción biológica.

---

[21] De aquí deriva uno de los esquemas fundamentales de la representación del espacio en la Edad Media, la oposición entre interior (valorizado) y exterior (desvalorizado). El privilegio absoluto concedido a la parte interior (y, por consiguiente, a los ejes medianos) se encuentra también en el modo en el que los religiosos disponían las iglesias en el momento de la construcción y en los procesos de medición de los terrenos: cfr. A. Guerreau, «L'analyse des dimensions des édifices médiévaux. Notes de méthode provisoires», en N. Reveyron (ed.), *Paray-le-Monial, Brionnais-Charolais, le renouveau des études romanes*, Paray-le-Monial, 2000, pp. 327-335; *id.*, «Remarques sur l'arpentage selon Bertrand Boysset (Arles, vers 1400-1410)», en É. Mornet (ed.), *Campagnes médiévales: l'homme et son espace. Etudes offertes à Robert Fossier*, París, 1995, pp. 87-102.

Las ciudades medievales

En la *Ideología alemana,* Friedrich Engels y Karl Marx escribían: «Si la Antigüedad comenzaba a partir de la ciudad y su pequeño territorio, la Edad Media comenzaba a partir del campo». Si, como ya hemos recordado antes, la oposición entre el sistema espacial antiguo y el sistema espacial medieval fue sumamente profunda, mucho más radical de lo que se ha imaginado normalmente, sin embargo no se puede reducir sólo a los parámetros de una civilización urbana contrapuesta a una civilización predominantemente rural: la fórmula de Engels y Marx es más que ambigua. La importancia de la ciudad antigua dependía de las bases mismas de la organización social: la ciudad como asociación de señores de *oikos / domus* se apoyaba en la participación activa de cada ciudadano en una actividad específicamente comercial. De ello derivaba una concentración estructural al mismo tiempo de las residencias y de las riquezas materiales de los ciudadanos. La monumentalidad era un modo eficaz de fijar de modo concreto la noción de «público»: vía pública, orden público, transacciones públicas, diversiones públicas, cultos públicos. La geometrización acentuada de esta monumentalidad era un modo de manifestar y exaltar la isonomía, corazón de la ciudadanía.

En el sistema cristiano, la distinción ciudadano / no ciudadano no tenía ningún sentido y la oposición público / privado no era más que una expresión desacreditada. Los juegos condenados, el comercio convertido en algo marginal, el espacio modificado: todas las funciones de la ciudad antigua habían desaparecido. Lo que quedaba de la realidad urbana fue completamente absorbido por los obispos y por el clero dependiente. Esto, en cualquier caso, significaba algo. Porque, por un lado, la *Urbs* seguía siendo la *Urbs,* por la presencia del sucesor de san Pedro, príncipe de los apóstoles; por otro lado, la Iglesia, *sedes episcopalis,* era la imagen privilegiada de la Jerusalén celestial. Al contrario que la imagen de Babilonia, sentina de vicios, la nueva Roma guardaba las llaves de san Pedro, y tampoco nos debemos olvidar de que la imagen de la Iglesia triunfante era la de una ciudad, Jerusalén, la ciudad en la que Cristo se había sacrificado y que era entonces el lugar por excelencia de las posibilidades y de la promesa de salvación. Y precisamente la imagen del recinto amurallado de Jerusalén es una de las que más han contribuido a estructurar las realidades espaciales y monumentales medievales. Las murallas, las torres, las puertas de Jerusalén eran uno de los puntos fuertes del sistema semántico medieval en su conjunto. A un nivel menor, Roma desempeñaba igualmente un papel destacado: el sistema de basílicas constantiniano y el conjunto de rituales que las vinculaba fueron uno de los modelos del Occidente medieval[22].

La presencia de un obispo, la pluralidad de lugares de culto, puertas y recintos eran, sin duda, los elementos que formaban la *civitas* medieval, por lo que ésta se dis-

[22] C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo,* Turín, 1983; B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millenium,* Friburgo de Brisgovia, 1987; A. Bonnery, M. Mentré y G. Hidrio, *Jérusalem, symboles et représentations dans l'Occident médiéval,* París, 1998.

tinguía de su *pagus*[23]. Pero las evoluciones concretas fueron conspicuas, transformando en gran parte las representaciones: sólo hay que tener en cuenta el desorden lexical y semántico que más o menos se corresponde con esta noción en las distintas lenguas europeas, en sus estadios sucesivos. La raíz latina *urbs* no ha dejado ninguna huella en los dialectos; en francés, era el término que definía la gran propiedad rural *(villa)* el que al final definió la entidad urbana.

La organización general del sistema: una «economía-mundo»

La heterogeneidad fácilmente observable de los objetos que, según unos criterios variables, se pueden ordenar en esta categoría remite en una buena parte a la heterogeneidad de las mismas regiones. Europa es quizá el continente más caracterizado por sus subdivisiones, y sin duda es donde se encuentran en cortas distancias las mayores diferencias de suelo, de relieve y de clima: los contrastes y las complementariedades son una característica básica de Europa. Pero una característica primordial de la Europa feudal fue también la de constituir una forma de unidad, un sistema, o lo que Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein ha sugerido que se podría definir como una «economía-mundo»[24]. La extensión geográfica de este sistema varió sensiblemente, conociendo una progresiva expansión desde el siglo VIII hasta el XV, prolongada luego en ultramar. Las relaciones entre sus partes sufrieron algunas evoluciones, sin que por ello se deje de reconocer una configuración general: un núcleo, *grosso modo,* entre el Sena y el Rin; una especie de círculo intermedio (de geometría variable) y unas zonas periféricas (sin contacto directo entre ellas, pero en las que a veces nos encontramos con grandes analogías estructurales). Se observa inmediatamente que el arte románico se desarrolló en estas zonas «intermedias», mientras que el Gótico nació precisamente en la zona central; las innovaciones del siglo XVI se produjeron en gran medida en las zonas periféricas. Por supuesto, se trata de nociones relativamente vagas y aproximativas, pero no por ello son menos indispensables a la hora de conocer las relaciones globales entre la evolución del sistema social y los grandes movimientos artísticos que marcaron la historia de la Europa medieval.

Tenemos que hacer dos importantes observaciones: la primera es que las ciudades-faro de la cristiandad, Roma, Santiago y, obviamente, Jerusalén, estaban situadas en la periferia del sistema, o incluso fuera, como en el último caso. Para la mayor parte de los cristianos de la Edad Media, se trataba, por tanto, de ciudades lejanas. Y la segunda es que, si consideramos las diferencias en el desarrollo entre las zonas y las regiones como uno de los factores de la evolución del sistema, no podemos olvidar que, en relación a este desarrollo general, las zonas más avanzadas fueron unas veces unas

---

[23] F. Irsigler, «Stadt und Umland in der Historischen Forschung.Theorien und Konzepte», en N. Bulst, J. Hoock y F. Irsigler (eds.), *Bevölkerung, Wirtschaft und Gesellschaft. Stadt-Land Beziehungen in Deutschland und Frankreich, 14.-19. Jahrhundert,* Trier, 1983, pp. 13-38.

[24] I. Wallerstein, *The Modern World-System,* 3 vols., Nueva York, 1974-1989.

y otras veces otras: a este nivel, la relación centro / periferia no puede compararse con la oposición adelanto / retraso, que, en cambio, se presentaba cuando las configuraciones espaciales eran eminentemente variables.

La aristocracia laica: confusión e inestabilidad

La aristocracia laica no tenía otra función que la de garantizar las condiciones materiales de la paz social. Esta función estaba muy poco formalizada y, al contrario de lo que suele leerse en los manuales, no se puede hablar de instituciones laicas medievales, como no sea haciendo un mal uso del lenguaje, que obstaculiza cualquier comprensión realista del sistema. La traslación de funciones judiciarias o militares bien identificadas en configuraciones espaciales y arquitectónicas específicas y estables no es anterior al siglo XVII y alcanza su madurez en el siglo XIX. Al tratarse de la aristocracia laica medieval, sólo se puede hablar de residencias, sin que sea posible, y éste es un punto crucial, definir un modelo estable, ni desde el punto de vista arquitectónico, ni desde el punto de vista topográfico y geográfico. Es absolutamente imposible encontrar algo en común entre el *palatium* carolingio, la gran fortaleza del siglo XIII y los castillos construidos en el siglo XVI en el valle del Loira. Al contrario que las iglesias, cuya presencia fija en un mismo lugar fue una característica determinante, las residencias aristocráticas medievales, examinadas a escala europea en este largo periodo, aparecen como animadas por una especie de movimiento browniano más o menos irregular.

Estas residencias, al contrario que las iglesias, no disponían de ninguna propiedad intrínseca que habría justificado y habría hecho necesaria su inmutabilidad. Los riesgos biológicos de la reproducción se combinaban con la evolución general del sistema social para modificar casi continuamente las tendenciales reglas de ubicación de estos edificios. Por último, a esto debemos añadir que, de nuevo al contrario que en las iglesias, ligadas a unos espacios concretos, cada vez más y mejor delimitados y distintos en proporción a la evolución del sistema, las formas prácticas de la dominación de la aristocracia laica estaban profundamente enmarañadas, mezcladas íntimamente unas con otras. Desde distintos puntos de vista prevalece la impresión de que este ovillo siguió enredándose. En concreto, y tal vez salvo los siervos de la Alta Edad Media (el caso habría que volver a examinarlo desde esta perspectiva), los campesinos medievales no dependían de un solo señor, sino de varios, algunos clérigos y otros laicos. Todo lo que llamamos impuestos, derechos, ingresos, *corvées* iban a un conjunto de personas más o menos diversas, algunas próximas y en su mayoría presentes, otras en cambio más distantes, cuando no lejanas, y todas estas personas pertenecían a niveles diferentes de la jerarquía social. La situación era más o menos simétrica: los señores percibían derechos varios en lugares no contiguos y a veces muy dispersos. Este entramado era una de las claves de la cohesión de la clase dominante y de su capacidad de obtener los beneficios del plustrabajo. El cambio de los modos de residencia estuvo estrechamente vinculado a la evolución de estos mecanismos de obtención de ingresos, y fue ésta una profunda evolución caracteri-

zada globalmente, a largo plazo, por un lento perfeccionamiento de dicha capacidad de aprovechamiento.

Digamos sólo como inciso que el único gran rito laico que fue común en toda Europa, y que perduró del siglo V al XVII, fue la caza feudal, cuyo carácter específico fue el de ser un rito bipartito: caza con perros y caza con rapaces. Si los halcones eran utilizados de manera estática dentro de los espacios cubiertos, cerca de los puntos «centrales», en cambio los perros eran empleados para las largas persecuciones peligrosas en espacios claramente «exteriores» (figs. 3 y 4). La bipartición del rito aseguraba la evidencia de las contraposiciones simbólicas y definía, de esta forma, la caza feudal como un rito decisivo de la delimitación y de la demarcación del espacio, complemen-

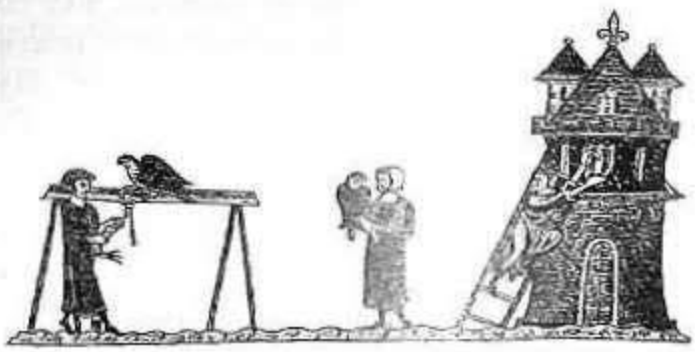


Figura 3. Maestro del *De Arte venandi cum Avibus*, *Halconeros*, miniatura, 1258.

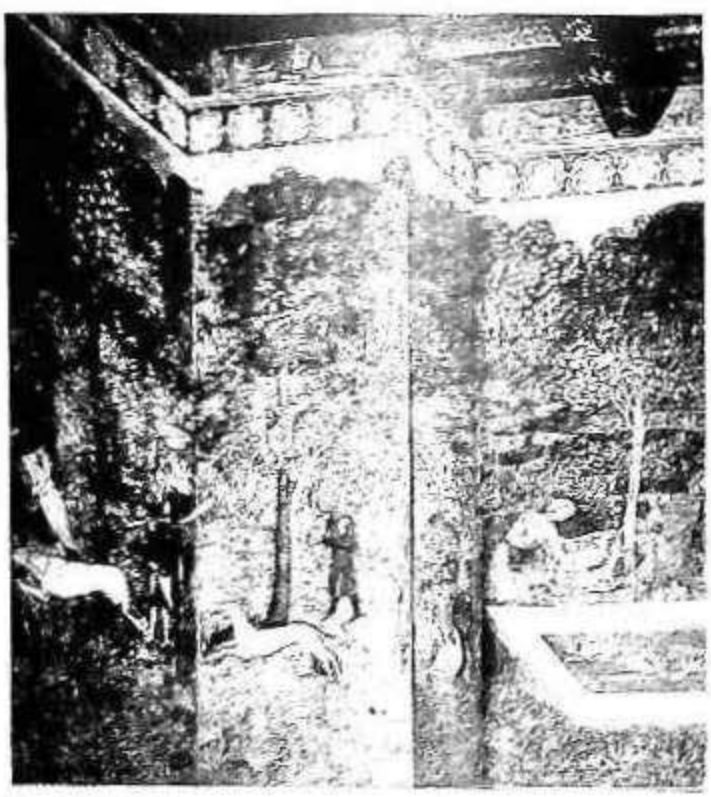


Figura 4. Aviñón, Palacio de los Papas, *Escenas de caza y pesca*, fresco, h. 1343.

tario de la polaridad definida por el culto cristiano[25]. Pero se trataba de un complemento subalterno. Y el mismo hecho de que no se haya materializado nunca en construcciones es precisamente la prueba de esta inferioridad estructural.

Después de haber aclarado los principios esenciales de la organización del espacio en la Europa medieval, nos queda por demostrar cómo, durante los doce siglos de supervivencia del sistema, estos principios se organizaron en una forma evolutiva de la que ellos mismos fueron su motor. La estructuración del espacio medieval estaba estrechamente relacionada con la definición de los fines espirituales de la humanidad, así como de cada individuo; definición que, en el marco de un cierto tipo de sistema social, aseguraba la eficacia de su mecanismo específico de dominio y de aprovechamiento del plustrabajo. Pero si las líneas de la organización doctrinal estaban bien definidas ya desde el siglo V, su concreta puesta en práctica estuvo revestida al principio de un carácter que se puede calificar de formal (o formalista). Sin embargo, la institución eclesiástica no dejó nunca de despreciar y de controlar con cada vez mayor habilidad los sistemas de la organización «carnal» y, al mismo tiempo, de desarrollar y favorecer todas las relaciones fundadas en los principios «espirituales». Ello tuvo dos consecuencias: el tendencial refuerzo del dominio concreto, y una serie de evoluciones doctrinales, que paulatinamente fueron modificando la relación teórica entre lo carnal y lo espiritual, hasta alcanzar, en un cierto sentido, un radical y casi total cambio de la posición inicial. Por supuesto, estas dos consecuencias siguieron ejerciendo una interacción que las reforzaba recíprocamente y que ocasionó una serie de transformaciones globales, de ritmo lento e incierto, pero al final radicales.

El fundador: san Agustín

Tenemos que comenzar con algunas observaciones a propósito de san Agustín, ya que fue él, y nadie más, quien definió de manera sintética y equilibrada los elementos fundamentales del cristianismo occidental, estableciendo durante más de un milenio una línea de pensamiento de una extraordinaria solidez. Para nuestro objetivo, el elemento que más nos llama la atención es el puesto marginal y subordinado que ocupa el espacio en la economía del discurso agustiniano, al contrario que el tiempo, que aparentemente desempeña el papel de protagonista. La visión del mundo de san Agustín se inscribe entre la Creación y el Juicio final. Entre estos dos confines, el pecado original y la encarnación son los dos momentos cruciales que dan un sentido a todo lo demás. Pero este esquema no nos debe llevar a engaño. Lo primero de todo, porque se trata de un tiempo totalmente diferente al nuestro, al formar un cuadro abstracto predominantemente estático, en las antípodas de cualquier tipo de transformación o

[25] A. Guerreau, «Chasse», en J. Le Goff y J. C. Schmitt (eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, 1999, pp. 166-178; J. Morsel, «Jagd und Raum. Überlegungen über den sozialen Sinn der Jagdpraxis am Beispiel des spätmittelalterlichen Frankens», en W. Rösener (ed.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Gotinga, 1997, pp. 255-287; A. Guerreau-Jalabert, «Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'Erec», en A. Paravicini Bagliani (ed.), *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Florencia, 2000, pp. 203-219.

de evolución. La movilidad de las cosas humanas no comporta ningún movimiento. En cuanto a Dios, es precisamente la inmutabilidad una de sus principales características.

Negación del «espacio» romano

Parece como si este predominio del tiempo no fuese más que un modo de negar la importancia del espacio: pero no de un espacio abstracto, intemporal, sino del «espacio» según su configuración romana, o, si se prefiere, del modo en el que la sociedad romana organizaba las variables espaciales. Negación, ésta, que se manifestaba de manera directa respecto a varios objetos. Una de las más conocidas era la insistente negación del significado de las sepulturas y de las inhumaciones en relación con la salvación personal. San Agustín insistió varias veces en este argumento, con constancia: si hay que enterrar a los muertos dignamente, «por respeto», el medio y sobre todo el lugar no tienen ninguna importancia, y no sólo en relación con la suerte del alma[26]. Además, los muertos, una vez alcanzado el *Abrahae gremium*, en espera de la resurrección, están, desde luego, muertos, y queda fuera de lugar dedicarles algo que pueda parecerse, aunque sea remotamente, a un culto, como hacían los griegos y los romanos. Pero san Agustín insistía también en la contraposición entre templos e iglesias. La verdadera morada de Dios (*domus dei*) está formada por los creyentes, que son las piedras vivas del edificio («tanquam lapidibus vivis»). O aún mejor: el verdadero altar es el corazón del hombre («ejus est altare cor nostrum»). No se puede ver la construcción material como un fin más elevado, como demuestra la comparación de Caín y Abel[27]: «Scriptum itaque de Cain quod condiderit civitatem; Abel autem tamquam peregrinus non condidit». Paralelamente, la condena feroz y sin paliativos de la guerra y del espíritu de conquista (*libido dominandi*), comparadas con el más puro bandolerismo, demuestra suficientemente que la preocupación de san Agustín, en este campo, era la negación y la erradicación de la concepción romana de «espacio-*imperium*», situada sin remisión en la parte de la «carne», en las nuevas pautas de lectura cristiana.

Las líneas de un nuevo sistema

Después de estas observaciones, una lectura sistemática, por ejemplo, de la *Ciudad de Dios* nos permite encontrar un conjunto de elementos que san Agustín no relacionó explícitamente entre ellos, sino que están tan bien integrados en la síntesis general que aparecen inmediatamente como un subconjunto coherente, que constituye, de hecho, un plano esencial de esta nueva visión del mundo. Subrayaremos los ocho puntos siguientes:

---

[26] San Agustín, «De cura pro mortuis gerenda» (hacia 421), *PL* 40, *CSEL* 41, pp. 621-659.

[27] *Id.*, *De Civitate Dei*, libro XV, 1, *PL* 41, Corpus Christianorum Series Latina 47-48 («Así pues, se escribió que Caín había fundado la ciudad; sin embargo, Abel, por ser extranjero, no [la] fundó»).

1) La estructura decisiva y la distinción entre lo que se podría denominar aproximadamente «planos de realidad», que remite a unos «planos de significados», también distintos pero congruentes, encasillados y jerarquizados. En el libro XV, a propósito del Diluvio y del arca de Noé, san Agustín se detiene a desarrollar este punto, en particular lo que él llama «allegoricae significationes. Dicere, referre, exponere, intelligi, significare»: estos verbos están cuidadosamente relacionados con «figura, signum, veritas, mysterium»[28]. Algunas páginas más adelante, trata de nuevo el tema a propósito de la embriaguez de Noé y se explaya sobre el método con el que hay que leer todos los versículos dedicados al tema de la vid y sus frutos[29].

2) La organización primordial es la que contrapone *terra* y *coeli. Terra* es al mismo tiempo el mundo, la carne, todo lo que está destinado a perecer; *coeli,* el cielo, es el reino del espíritu, el oasis eterno de los justos[30].

3) Esta antinomia se vuelve a encontrar, pero de otra manera, en la contraposición entre interior y exterior: «intus in gaudio domini» se contrapone a las «tenebrae exteriores»[31].

4) Esta relación de antítesis, en la forma en la que aparece, no se puede separar del movimiento que tiende a superarla: «via animae liberandae»[32], y también «regalis via quae una ducit ad regnum». De aquí surge también la idea constante de la «peregrinatio laboriosissima»[33].

5) Este movimiento es, sencillamente, el que acerca a Dios: «si ergo deo quanto similior, tanto fit quisque propinquior; nulla est ab illo alia longiquitas quam eius dissimilitudo»[34]. Por el contrario, el pecado aleja de Dios, y en cierto modo también lleva en sí mismo esa distancia: «non enim nisi peccatis homines separentur a deo»[35].

6) Como se trata de la sociedad humana, la noción básica es la de «conexión»; en varios momentos, san Agustín vuelve a lo que él diferencia, como *civitas,* de una simple *multitudo:* son la *concordia* y la *unitas.* Y la prueba está en el hecho de que el fin último de la humanidad liberada es la paz misma: «profecto finis civitatis hujus, in quo summum habebit bonum, vel pax in vita eterna, vel vita eterna in pace»[36]. De ello deriva la condena irrevocable a cualquier tipo de disensión[37]: al contrario que los filósofos, los cristianos son «concordes inter se atque in nullo dissentientes», unidos en el cuerpo de Cristo, «connexos communione sacramentorum»[38].

---

[28] *Ibid.*, libro XV; A. Guerreau, *L'avenir d'un passé incertain,* cit., n.º 2, pp. 191-212 («Significados alegóricos. Decir, relatar, exponer, comprender, indicar»; «figura, signo, verdad, misterio»).

[29] San Agustín, *De Civitate Dei,* cit., libro XVI, 2.

[30] *Ibid.*, Libro XX, 24.

[31] *Ibid.*, libro XX, 22 («Dentro del júbilo del Señor»; «tinieblas exteriores»).

[32] *Ibid.*, libro X, 22 («El camino del alma que debe ser liberado»; «el único camino real que conduce al reino»).

[33] *Ibid.*, libro XI, 31 («Peregrinación fatigosísima»).

[34] *Ibid.*, libro IX, 17 («Por tanto, si cada uno se vuelve más semejante a Dios cuanto más cerca está de Él, no existe ninguna otra lejanía como la de su desemejanza»).

[35] *Ibid.*, libro X, 22 («no son sino los pecados los que separan a los hombres de Dios»).

[36] *Ibid.*, libro XIX, 11 («Alejado de los confines de su ciudad, en la que tendrá el sumo bien, o paz en la vida eterna, o vida eterna en la paz»).

[37] *Ibid.*, libro XVIII, 41.

[38] *Ibid.*, libro I, 35 («Concordes entre ellos y en nada disconformes»; «unidos en la comunión de los sacramentos»).

7) Los santos son los intermediarios privilegiados, los edificios y las ceremonias honran su memoria (de aquí el término *memoria* para designar a algunos de estos edificios) y Dios mismo manifiesta con sobreabundancia el prestigio de sus elegidos por medio de su directa intervención[39]: éste es el motivo de la larga serie de milagros relatados por san Agustín en la última parte de su gran obra[40].

8) Por último, no podemos dejar de señalar aquí la insistencia de san Agustín en el significado de los números[41]. El número es en sí mismo portador de significado; y si en san Agustín esta consideración no está relacionada con el espacio *expressis verbis*, no hay duda de que el carácter fundamental de sus textos para todo el clero medieval no podía dejar de tener repercusiones decisivas sobre la concepción de los «buenos números» en el sistema de representación de todos los constructores medievales[42].

La ruptura del sistema antiguo y de sus configuraciones espaciales

El examen de las estructuras y de su evolución durante los primeros siglos de la Edad Media se ha vuelto muy difícil a causa de la conjunción infeliz entre la escasez de documentación y el carácter absurdo y no sólo sencillamente insensato del cuadro conceptual utilizado por un gran número de «especialistas» de este periodo.

Como primera cosa, recordaremos sucintamente los rasgos esenciales del final del sistema antiguo en Occidente. El primer punto es el desplazamiento. Las diferencias y las discordancias entre las distintas zonas del Imperio se acentuaron en el siglo IV para llegar a un punto sin retorno a principios del siglo V. Desde ese momento, la parte noroeste del antiguo Imperio se había separado completamente del resto, y conoció una evolución independiente. Este hecho nos lleva al segundo punto, que se puede definir como descentralización: a lo largo del siglo V se creó un nuevo sistema social que ya no estaba centrado en el Mediterráneo, sino en el vasto conjunto de llanuras y mesetas situadas entre el Loira y el Rin. Entonces ya era el corazón de Europa, y en comparación el Mediterráneo no era más que una realidad marginal. El tercer punto es la disgregación completa, en esta zona, de la mayor parte de las estructuras y de las funciones sociales que hasta entonces organizaban el espacio: la administración y el sistema monetario, el ejército, el comercio. Esta disgregación, precoz y rápida al otro lado del Canal de la Mancha y en Alemania, se dio más o menos con la misma rapidez en el norte del Loira. Se produjeron otros fenómenos análogos, con algunas diferencias más o menos pronunciadas, en el resto de las Galias, en la península Ibérica y en el norte y el centro de Italia.

---

[39] *Ibid.*, libro VIII, 26-27.

[40] *Ibid.*, libro XXII, 8; cfr. V. Saxer, *Morts, martyrs, reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles. Les témoignages de Tertulien, Cyprien et Augustin à la lumière de l'archéologie africaine*, París, 1980.

[41] San Agustín, *De Civitate Dei*, cit., libro XI, 30-31; libro XII, 18; libro XV, 20.

[42] H. Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, Múnich, 1975.

Esta ruptura del sistema social significó también una ruptura con el paisaje edificado: desaparición de los campos romanos, abandono de las calzadas romanas, ruina de edificios destinados a los antiguos cultos, tanto domésticos como cívicos, degradación rápida de toda la «monumentalidad» urbana (aunque haya alguna que otra aislada excepción, valorada en exceso) y fin de las *villae* rurales. Sobre este último punto, el interesante trabajo de Paul van Ossel ha establecido la cronología del abandono del sistema de la *villa* clásica, entre el Loira y el Rin, durante, y sobre todo a finales, del siglo IV[43].

La dominación de los obispos y el «grupo episcopal»

En lugar, y en el puesto de la organización romana antigua, se instaló un nuevo sistema dominado completamente por la institución episcopal. Cada obispo estaba a la cabeza de «su» Iglesia: una estructura incontenible. A lo largo del siglo IV se elaboraron las principales formas de cooperación y de control recíproco entre los obispos. La asamblea de obispos apareció entonces como el organismo supremo en materia de definición de normas sociales. Pero los grandes concilios ecuménicos subrayaron la autonomía de cada obispo (Nicea, cánones 15 y 16; Constantinopla, canon 2; Éfeso, canon 8). Y el último de estos concilios, el de Calcedonia en 451, dedicó no menos de diez de sus treinta cánones a los problemas de la autoridad del obispo, la invariabilidad de su jurisdicción, y la necesaria estabilidad del clero que dependía de ellos. De aquí nació, al menos en parte, la amplia autonomía de las distintas zonas (Irlanda, Galia, España, Italia...) y la variedad característica de este periodo, especialmente en materia de liturgia y disciplina.

Este carácter predominante de la institución episcopal se tradujo directamente en la importancia central, durante todo este periodo, de lo que convencionalmente se conoce como el «grupo episcopal»[44]. En la mayoría de los casos correctamente documentados se sabe que había al menos dos grandes basílicas («catedrales»), un baptisterio y una serie más o menos numerosa de otros edificios de culto, dentro de los cuales el propio palacio del obispo no ocupaba un puesto de consideración. Esta pluralidad de lugares de culto casi contiguos es seguramente el elemento más significativo de este periodo en materia de arquitectura. También se encuentra una estructura análoga en los grandes monasterios, sobre los que se dispone de bastante información. De esta forma, la autoridad y la centralidad se traducían espacialmente en una organización de edificios fundada en el principio de la desmultiplicación-yuxtaposición. Por supuesto, no se puede excluir *a priori* un carácter funcional; la importancia del baptisterio está unida al valor primordial del rito en una sociedad (siglo IV, principios

[43] P. van Ossel, *Etablissements ruraux de l'Antiquité tardive dans le nord de la Gaule*, París, 1992.

[44] N. Duval *et al.* (eds.), *Naissance des arts chrétiens*, París, 1991; J. C. Picard, *Les évêques bâtisseurs (IVe-VIIe siècle)*, París, 1991, pp. 44-49; N. Duval, *L'ecclesia, espace de la communauté chrétienne dans la cité*, París, 1991, pp. 50-69; *id.*, *L'architecture cultuelle*, París, 1991, pp. 186-219; J. Guyon, *Le baptême et ses monuments*, París, 1991, pp. 70-87.

del V) en la que una parte de los individuos permanecía alejada del cuerpo eclesial. También se ha supuesto que por lo menos uno de los edificios del «grupo» podía estar reservado a los catecúmenos, pero la progresiva imposición del bautismo a los niños en el siglo V y su generalización en el siglo VI, como muy tarde, no nos permiten encontrar un motivo decisivo para esta estructura desmultiplicada (razón aún menos plausible en el caso de los monasterios).

Es necesario, por tanto, que nos decidamos a ver en esta desmultiplicación-acumulación de los lugares de culto, distinguibles desde el punto de vista espacial pero casi idénticos en su naturaleza, una *metáfora* de la ubicuidad de la Iglesia y de su inclinación a organizar toda la sociedad estableciendo una conexión espacial adecuada.

Los santos: estabilidad de los lugares y dinámica de los desplazamientos

Esta hipótesis está avalada por dos aspectos dignos de consideración de la organización y del desarrollo de la liturgia durante este periodo: la pluralidad de los oficiantes y el incremento de las procesiones y de los distintos movimientos rituales. No hay que olvidar que, durante todo este periodo, el rito mismo era llamado *mysterium;* y *mystice* significaba «en el marco del ritual» o «mediante la fuerza del ritual». La rígida organización de los ritos suponía, así pues, la única manera de exhibir e imponer la superioridad del dominio espiritual y de sus valores, en una sociedad que seguía siendo demasiado heterogénea y que estaba subdividida desde el punto de vista tanto de los grupos «étnicos» como de los innumerables «estatutos».

La multiplicidad de las obras litúrgicas entonces necesarias para celebrar una misa solemne indica que esta ceremonia exigía una pluralidad de oficiantes que desempeñaban unos papeles en unos puntos determinados del espacio del culto[45]. Al mismo tiempo, los desplazamientos rituales conocieron un incremento extraordinario, a todos los niveles. A partir del siglo IV, la práctica de las peregrinaciones se había convertido en una actividad cristiana de primer orden, y el desarrollo de estos viajes salvíficos no sufrió ninguna interrupción. También en Roma la organización de la liturgia «por estaciones», que permitía una especie de configuración general del culto a través de numerosas basílicas, se convirtió rápidamente en un modelo general[46]. En el campo, las procesiones de las «rogaciones» prueban la existencia de unos grandes rituales que se hacían desplazándose ya desde finales del siglo V como muy tarde.

Correlativamente a la dominación de los obispos, y dentro de este marco, se desarrollaron contemporáneamente el culto de los santos y los lugares de culto[47]. El testimonio de san Gregorio de Tours a finales del siglo VI aclara de manera proficua la im-

---

[45] E. Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge, des origines au XIIIe siècle,* París, 1993.

[46] V. Saxer, *L'utilisation par la liturgie de l'espace urbain et suburbain : l'exemple de Rome dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge,* Actas del XI congreso internacional de arqueología cristiana, Roma, 1989, tomo II, pp. 917-1033.

[47] Los estudios mejores están dedicados a las islas británicas: R. Morris, *The Church in British Archaeology,* Londres, 1983; J. Blair y R. Sharpe (eds.), *Pastoral Care before the Parish,* Leicester, 1992.

portancia crucial adquirida por las reliquias, así como también el gran movimiento de construcción de edificios de culto, de dimensiones y con ordenamientos jurídicos muy diferentes, pero que ya constituían una rica siembra. La escasez de fondos, tanto escritos como materiales, no nos permite seguir el ritmo de esta evolución y mucho menos medirla. Pero numerosos indicios sugieren que se había alcanzado en el siglo VI, en la mayor parte de las regiones, una omnipresencia del culto católico. Además, el examen de las transformaciones del paisaje rural, allí donde es posible, demuestra, en tiempo de los merovingios, la crisis del predominio de una estructura ortogonal: por todas partes iban apareciendo elementos organizados según un modelo radio-concéntrico.

Desvalorización y marginación de lo «carnal»

En la dirección opuesta habría que subrayar numerosos aspectos que, desde distintos ángulos, manifiestan una misma tendencia a desvalorizar lo «carnal»: la ausencia de cualquier representación figurativa; la relativa inestabilidad del hábitat; la extrema simplificación de las estructuras para los enterramientos.

El Occidente de los primeros siglos de la Edad Media, sin condenarlas explícitamente, hizo un uso muy limitado de las representaciones figurativas, y casi no utilizó las representaciones en tres dimensiones. Desde luego, no puede dejar de verse en ello una manera de despreciar el cuerpo y el espacio material, el espacio carnal. Asimismo, el tratamiento modesto, por no decir mínimo, reservado a los cadáveres formaba parte de la misma tendencia. En los cementerios periféricos de las ciudades obispales se construyeron basílicas, consagradas a la memoria de los mártires y de los santos confesores. Pero las sepulturas ya no tenían un carácter monumental, ni adquirieron nuevos elementos caracterizadores. En el campo, el sistema absolutamente original de los *Reihengräber* (o «cementerios bárbaros»), situados fuera de los asentamientos y sin un vínculo reconocible entre este o ese otro núcleo de población[48] (al contrario de lo que muchos «arqueólogos» siguen defendiendo sin tener una mínima prueba), parece la transposición práctica de las directivas de san Agustín: respeto por los restos mortales, pero nada más.

El paso generalizado, en todo el centro y el noroeste de Europa, a una arquitectura civil de madera no se puede interpretar racionalmente desde el punto de vista técnico, ni se puede situar ingenuamente en la categoría de un hipotético «paso atrás». Las estructuras de madera tienen la marcada propiedad de ser amovibles. Las excavaciones arqueológicas de los últimos treinta años han sacado a la luz un número cada vez mayor de paisajes que presentaban «agujeros dejados por palos», a partir de los cuales se han reconstruido diversos tipos de edificios. No hay duda de que no se le ha prestado la suficiente atención al hecho de que, en muchos casos, estos agujeros esta-

[48] B. K. Young, «Les nécropoles (IIIe-VIIIe siècle)», en N. Duval *et al.* (eds.), *Naissance*, cit., pp. 94-121. El enorme contraste entre la topografía funeraria antigua y la topografía funeraria medieval se ve con gran claridad cotejando dos obras paralelas: A. Ferdière (ed.), *Monde des morts, monde des vivants en Gaule rural*, Tours, 1993; y H. Galinié y E. Zadora-Rio (eds.), *Archéologie du cimetière chrétien*, Tours, 1996.

ban vacíos y no presentaban restos de madera. El estado actual de las investigaciones no nos permite obtener una imagen precisa de este hábitat[49]. Sólo estamos seguros de una cosa: del gran contraste con las estructuras romanas. Con razón nos preguntamos si la ligereza y la amovilidad (sin duda en cortas distancias) de estas estructuras del hábitat no serían correlativas a una estructura social que había abandonado la mayor parte de las relaciones seguidas a gran distancia en favor de unas formas de arraigamiento local con una perspectiva casi autárquica (culturas extensivas, parcialmente itinerantes). Nunca dejaremos de subrayar con suficiente insistencia el contraste entre la ligereza de los asentamientos civiles y la enorme tendencia a la estabilización y a la inamovilidad de los lugares de culto.

El «momento carolingio» y la uniformidad del occidente de Europa

La dominación de los obispos era evidente desde finales del siglo V, y la cobertura geográfica del territorio, conseguida gracias a los lugares de culto, ya era suficiente en el siglo VI. La vida monástica conoció un progreso extraordinario en el siglo VII[50], mientras se disgregaban definitivamente, en la franja sur del sistema, los últimos restos de la «romanidad». La extinción del arrianismo visigodo puso fin a cualquier tipo de división doctrinal. Después de que el rito del bautismo impartido a los niños se había hecho universal, se llegó a una identidad casi total de la sociedad con la *ecclesia*. Poco a poco, el papel de las relaciones de parentela espiritual se fue consolidando. El breve «momento carolingio» (hacia 730-820), consecuencia de esta evolución, introdujo algunas nuevas estructuras, que formaron la base de un movimiento original que, durante casi tres siglos, transformó profundamente la fisonomía de Europa.

Por un momento pareció que los maestros de palacio y los reyes del siglo VIII habían dejado de lado la dominación del alto clero, pero, en ese mismo proceso, pusieron los cimientos definitivos para un crecimiento sin igual del poder de la componente eclesiástica. El resultado más notable de la actuación de los carolingios fue, de hecho, el proceso de unificación general que ellos consiguieron llevar a término con éxito. Lo que se suele describir demasiado a menudo y de manera superficial como «conquistas» llevó a la fusión de distintos grupos nobiliarios locales y a una homogeneización de la clase dominante en gran parte del occidente de Europa (extinción de la «personalidad de las leyes»). Al mismo tiempo, el estrecho acercamiento de esta nobleza al papado romano sirvió de motor para la unificación litúrgica y disciplinar de toda la Iglesia cristiana occidental. Se dictó a todas las diócesis un mismo esquema de orga-

---

[49] Las innumerables observaciones de los últimos veinte años todavía no han dado lugar a un trabajo de síntesis. Dos informes útiles son: M. Depraetere-Dargery y M. Petit (eds.), *L'Île-de-France de Clovis à Hugues Capet du Ve au Xe siècle*, Guiry-en-Vexin, 1993; C. Lorren y P. Périn (eds.), *L'habitat rural du haut Moyen Âge (France, Pays-Bas, Danemark et Grande-Bretagne)*, Rouen, 1995.

[50] M. Heinzelmann, *Bischofsherrschaft in Gallien*, Múnich, 1976; B. H. Rosenwein, *Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe*, Ithaca, 1999.

nización institucional, mientras san Benito de Aniano imponía el modelo benedictino a toda la vida monástica. Todas estas formas de unificación se reforzaron recíprocamente, sentando también las bases de una cooperación efectiva de todo el clero a escala europea[51]. Desde la mitad del siglo IX, el fraccionamiento de las organizaciones laicas devolvía a este clero su papel de predominio, un clero homogeneizado, unificado, reorganizado, en principio mejor jerarquizado. Ahora ya el alto clero ostentaba no sólo el monopolio de los instrumentos de salvación individual y colectiva, sino también los medios prácticos para imponer paulatinamente la construcción de unas estructuras fundadas en los principios espirituales definidos por los Padres de la Iglesia.

En resumen, este avance de la empresa eclesiástica se tradujo, siguiendo diferentes ritmos, sobre todo según las regiones, en por lo menos cuatro tendencias:

1) Una progresiva homogeneización de los estatutos individuales;
2) una desvalorización del papel de la parentela carnal, en primer lugar por medio de una extensión sin precedentes de los grados de parentela prohibidos en la unión conyugal;
3) un establecimiento cada vez mejor regulado de todas las poblaciones (dominantes y dominadas) en su espacio local;
4) una intensificación de la agricultura, que llevó a lo que los medievalistas llaman «el gran progreso de la plena Edad Media».

Estas cuatro tendencias se reforzaron recíprocamente. Y el punto decisivo fue probablemente el doble proceso de uniformidad-establecimiento que condujo en la práctica a transformar poco a poco el *proximus* abstracto en una persona concreta, según una relación tangible y estable. El nudo central del «intercambio generalizado» (en sentido antropológico) de la *caritas* tendía, de esta forma, a salir del marco del formalismo ritual para asumir poco a poco el cuerpo social concreto, lentamente reformado según los principios «espirituales»[52]. Esta orientación de fondo, en proporción a su desarrollo, acogió un conjunto de transposiciones, más o menos paralelas y relacionadas, en los campos de la doctrina, de los rituales y de los modelos productores de construcciones y de representaciones figurativas.

La dinámica de los enterramientos

El fenómeno más impresionante, más visible, y al que, curiosamente, los historiadores no le han prestado casi ninguna atención, salvo recientemente, fue el de la evolución del sistema de enterramientos. El abandono de los *Reihengräber* se remonta a las primeras décadas del siglo VIII. Fue reemplazado por lo que debemos llamar un «modelo carolingio» que, en un cierto sentido, uniformó la estructura general de los

[51] U. Penndorf, *Das Problem der «Reichseinheitsidee» nach der Teilung von Verdun (843)*, Múnich, 1974.

[52] A. Guerreau-Jalabert, «Caritas y don en la sociedad medieval occidental», *Hispania. Revista Española de Historia* XL-XLI (2000), pp. 27-62.

cementerios: por un lado se mantuvieron los enterramientos periféricos; por el otro, en el campo, de ese momento en adelante, las sepulturas se colocaron cerca de los núcleos de población: en general, se trataba de complejos funerarios de dimensiones más bien modestas, fuera de las zonas habitadas, pero a poca distancia, incluso contiguos, y el tamaño de estas áreas funerarias quedaba limitado, ya que a veces, si era necesario, se reutilizaban los mismos espacios (al revés que los *Reihengräber*)[53].

Este «modelo carolingio» se mantuvo durante casi tres siglos, sufriendo dos modificaciones verosímilmente progresivas y dentro de unas condiciones mal documentadas. Por un lado, se constata la construcción de lugares de culto ligados a estas zonas funerarias; por otro, parece que algunas de éstas se encontraban intercaladas dentro de las zonas habitadas, sin que tampoco se pueda distinguir con claridad si ello fue el resultado de un traslado de la zona de enterramientos o de un asentamiento levantado en torno a una zona funeraria preexistente. Una novedad, llena de significado, se añadió durante el siglo X: la bendición obispal de estas zonas. El pontifical romanogermánico del siglo X precisó el ritual que había que seguir, y de igual modo las leyes anglosajonas de este periodo son un testimonio de la nueva denominación del cementerio como tierra consagrada. La etapa crucial fue alcanzada en la segunda mitad del siglo XI, cuando por fin cayó la vieja prohibición de enterrar dentro de las *civitates*. En Ginebra como en Rouen, por ejemplo, aparecieron los primeros auténticos cementerios contiguos a las catedrales. De esta forma, hacia 1100, se había impuesto un nuevo sistema que Jean Beleth, en su imponente manual de liturgia de mediados del siglo XII, presentaba como algo perfectamente normal: la inhumación generalizada en un espacio consagrado, limitado y único, que rodea el edificio de culto[54]. Se había conseguido, así, una estructura opuesta respecto a la que había existido del siglo V al VII.

Remodelación de los edificios de culto y evolución de las imágenes

También nos parece oportuno hablar de «modelo carolingio» a propósito de la estructura de los grandes edificios de culto. En efecto, fue durante el siglo IX cuando surgieron y se difundieron los edificios provistos de una cabecera orientada a Occidente (Westwerk), y de unas estructuras más o menos complejas, tanto en horizontal como en vertical. Aparecieron un poco por todas partes galerías y capillas realzadas, «antenaves», tribunas, criptas, deambulatorios, cruceros dobles. Más allá de todas las variantes que los «especialistas» se empeñan en descubrir, lo primero de todo con lo que nos encontramos globalmente es con una estructura superpuesta, que integra en un único edificio un conjunto de subpartes, cada una de las cuales conserva una autonomía más o menos pronunciada. Así que lo que se ve simultáneamente, en el periodo de las gran-

---

[53] C. Treffort, *L'Eglise carolingienne et la mort: christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives*, Lyon, 1994.

[54] M. Lauwers, *Lieux sacrés, espace funéraire et propriété ecclésiale dans l'Occident du Moyen Âge (IXe-XIIIe siècle)* (en prensa).

des campañas de reconstrucción de las catedrales en el siglo X y sobre todo durante el siglo XI, es la desaparición efectiva del grupo episcopal como tal, a pesar de la supervivencia de bastantes complejos fosilizados. Se había pasado de una estructura de yuxtaposición a una estructura de articulación dentro de un único edificio.

Por último, hay que recordar la evolución de los modos de representación figurativa. Desde el siglo IX como muy tarde, las paredes interiores de los grandes edificios de culto fueron cubiertas con amplios proyectos de frescos, relacionados en parte con la historia sagrada, pero que también reservaban un puesto importante a la iconografía de los santos. Este principio se difundió rápidamente y se puede observar que en el siglo XI también las pequeñas iglesias rurales disponían de una escena figurativa pintada. Se alcanzó una nueva etapa en el siglo X, con la aparición, primero esporádica, de las representaciones en tres dimensiones. La Virgen y los santos se vieron de esta forma proyectados en un espacio «real», y esta tendencia se generalizó durante el siglo XII. Desde este punto de vista, se había llegado de nuevo a una situación completamente opuesta al aniconismo de los siglos V-VII[55].

Refundación del dogma eucarístico[56]

Para san Agustín, como para todos los autores hasta el siglo IX, no había ninguna diferencia entre *communio* y *corpus Christi:* era el ritual mismo, en cuanto *sacramentum,* el que creaba el cuerpo de Cristo, que, a su vez, era la Iglesia (que era también *sacramentorum societas*). Y entonces he aquí que en el siglo IX, un liturgista, Amalario de Metz, y un autor que preferimos definir como teólogo, Pascasio Radberto, con términos diferentes, pero que no se contradecían, se dispusieron a definir una distinción mucho más neta entre los tres significados del *corpus Christi,* distinción necesaria para poder razonar mucho mejor sobre la unidad de los tres significados. La disputa se encendió. Floro de Lyon por un lado, Rabano Mauro, Ratramno y Godescalco por otro, se enfrentaron por conservar en el ritual su puro significado de ritual, más próximo a la teoría agustiniana. Pero Amalario, cuando elaboró una impresionante interpretación simbólica de la liturgia, le atribuyó a ésta un significado que iba más allá de la propia liturgia: esta innovación, destinada a tener un gran futuro, era una primera manera de traducir de forma abstracta la eficacia de la acción de la Iglesia más allá de los simples gestos del ritual. Pascasio Radberto, al introducir la noción de *corpus triforme,* se estaba procurando a sí mismo los instrumentos para precisar en qué podía consistir la unidad real de las tres formas.

Después de un periodo de silencio, la discusión se reanudó con gran vivacidad a partir de mediados del siglo XI. Entonces florecieron una serie de tratados *De corpore et sanguini domini* (Guitmondo de Aversa, Durando de Troarn, Lanfranco de Bec, Alger de Lieja), dirigidos a demostrar la unidad «sustancial» de las tres formas, afirmando que después de las palabras de consagración, la hostia se confundía con el cuerpo

[55] J. Wirth, *L'image médiévale, naissance et développement (VIe-XVe siècle),* París, 1989.

[56] H. de Lubac, *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Eglise au Moyen Âge,* París, 1944.

histórico de Cristo («presencia real») y que ya no se trataba de *corpus spirituale*. Durando de Troarn, el primero que empleó el término *substantialiter*, puede ser considerado como el iniciador del «realismo eucarístico». A mediados del siglo XII, la única distinción que se hacía era entre *corpus verum* (que era al mismo tiempo el cuerpo histórico y la hostia consagrada) y *corpus mysticum*, que era la Iglesia. Los teólogos no habrían podido traducir de modo más explícito el triunfo, en los hechos y en las estructuras sociales, de los valores «espirituales» sobre los de la «carne». Este punto, así como los precedentes y, paralelamente, la «presencia real», que detentaba el rango de única doctrina ortodoxa a mediados del siglo XII, se oponía al ritualismo agustiniano que había prevalecido hasta el siglo VIII.

Síntesis y reorganización general: el «encelulamiento»*

El resultado general del conjunto de los movimientos que hemos recordado brevemente fue el «encelulamiento», al mismo tiempo síntesis de las evoluciones anteriores e inclinación profunda de la historia europea[37]. Con este término se suele definir la instauración, a partir de hacia 1150 y durante la segunda mitad del siglo XII, de estructuras comunitarias y de una red estable de parroquias, unidades basadas en un modelo único y diferentes desde el punto de vista del espacio (territorios de una sola parcela, contiguos y sin superposiciones)[38]. La comunidad parroquial representaba la realización concreta y completa de los vínculos de parentela espiritual, que iba justo en paralelo con el establecimiento de una clara y rígida estructura espacial.

La preponderancia de este tipo de relaciones, resultado de un largo proceso de reforma (ante todo por medio de la igualación) del conjunto social, no podía, desde luego, no tener consecuencias en la definición misma de la relación carne / espíritu, o, en cualquier caso, en sus determinaciones prácticas. Para simplificar y esquematizar, se podría hablar de «espiritualización del cuerpo». La consolidación de esta célula espacial, que aseguraba en las mejores condiciones el natural vínculo de los hombres con el suelo y su efectiva inmovilidad, coincidía exactamente con el flo-

---

* He respetado, entrecomillándolo para evidenciar su carácter de barbarismo, el neologismo acuñado por Robert Fossier «encellulement», traducido en la versión italiana como «incellulamento» y que, en español, sería literalmente «encelulamiento». Este término serviría para designar el fenómeno de concentración o encuadramiento espacial de la sociedad medieval en sistemas comunitarios. *[N. de la T.]*

[37] R. Fossier, *Enfances de l'Europe*, 2 vols., París, 1982; A. Guerreau, «Un tournant de l'historiographie médiévale», *Annales ESC* XLI (1986), pp. 1167-1176; M. Fixot y E. Zadora-Rio (eds.), *L'environnement des églises et la topographie religieuse des campagnes médiévales*, París, 1994.

[38] Muchos estudios llegan a unas conclusiones equivocadas a causa de la incapacidad de sacar las debidas consecuencias de la completa ausencia de la noción de «comunidad» en Occidente antes del siglo XI. Cfr. G. Fournier, «La mise en place du cadre paroissial et l'évolution du peuplement», en *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo. Settimane di Studio del CISAM*, XXXVIII (1980), Spoleto, 1982, pp. 495-564; F. Bange, «L'ager et la villa. Structures du paysage et du peuplement dans la région mâconnaise à la fin du Haut Moyen Âge (IXe-XIe)», *Annales ESC* XXXIX (1984), pp. 529-569; C. D. Fonseca y C. Violante (eds.), *Pievi e parrocchie dal Medioevo all'età contemporanea*, Galatina, 1990; B. Cursente, *Des maisons et des hommes. Essai sur la Gascogne médiévale*, Toulouse, 1999.

recimiento de las relaciones de confraternidad[59]. La influencia desmultiplicada de los cuadros eclesiásticos aseguraba una reorganización general del espacio de la sociedad (parecida a una forma de recomposición sistemática, en parte material pero sobre todo social) que se apoyaba en la homogeneización de los estatutos y al mismo tiempo tendía a reforzarla. Se pueden dividir los múltiples efectos del encelulamiento en tres categorías: las evoluciones de las estructuras materiales de la sociedad europea; las transformaciones de la liturgia y de los modos concretos de representación figurativa; la reforma de la Iglesia, desde el punto de vista tanto del dogma como de las construcciones.

Las consecuencias sociales concretas del «encelulamiento»

El triunfo del modelo comunitario en el campo acentuó todas las tendencias a la uniformidad; a pesar del desarrollo de ciertas estructuras destinadas a contrarrestar este movimiento (ideología y prácticas de los «privilegios», creciente sacralización del clero), la tendencia principal fue, sin duda alguna, la que hizo triunfar la noción (si no la realidad) de «individuo abstracto», la más conforme al espíritu del cristianismo, pero fue también, paradójicamente, una de las condiciones determinantes que precedieron al nacimiento del mercado de trabajo y del capitalismo industrial. Las comunidades desempeñaron a partir del siglo XIII un papel crucial[60]; fue sobre todo en este contexto donde, en algunas zonas, se introdujeron prácticas como la de la rotación, que hizo posible un sensible aumento de la producción global. Pero este proceso de estabilización tuvo igualmente unos efectos profundos en la nobleza, ya totalmente definida por su pertenencia a un espacio (topolinajes)[61]. El desarrollo de los castillos de piedra, sobre todo a partir del siglo XII, aunque pueda parecer superficialmente, en ciertas regiones, como un contraste y en competición con el encelulamiento, en realidad fue una consecuencia del mismo[62]. El encelulamiento, por último, estaba en correlación con el desa-

---

[59] C. Vincent, *Les confréries médiévales dans le royaume de France: XIIIe-XVe siècles*, París, 1994.

[60] J. A. García de Cortázar *et al.* (eds.), *Organización del espacio en la España medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Barcelona, 1985; H. W. Böhme (ed.), *Siedlungen und Landesausbau zur Salierzeit*, 2 vols., Sigmaringen, 1991.

[61] Obligada a estabilizarse, como todo el resto de la población, la nobleza manifestó de muchas maneras su reticencia y se inventó unas cuantas escapatorias: cfr. A. Guerreau-Jalabert, «L'essart comme figure de la subversion de l'ordre spatial dans les romans arthuriens», en É. Mornet (ed.), *Campagnes médiévales*, cit., pp. 59-72; *id.*, «Prohibitions canoniques et stratégies matrimoniales dans l'aristocratie médiévale de la France du Nord», en P. Bonte (ed.), *Epouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, París, 1994, pp. 293-321.

[62] Por supuesto, hay que distinguir según las zonas, lo que normalmente no se hace: no nos podemos esperar la misma evolución en el centro del sistema que en las zonas periféricas. La remodelación de la estructura social en el proceso de encelulamiento no terminó con la dominación de la nobleza, más bien al contrario. Pero tampoco debemos atribuir a esta aristocracia un papel que no desempeñó: en muchos aspectos los señores intentaron obstaculizar este movimiento en vez de favorecerlo. Equívocos estos que son evidentes en el volumen *Châteaux et peuplements en Europe occidental du Xe au XVIIIe siècle*, Auch, 1980. De forma paralela, la «historia religiosa» tradicional pone en un segundo plano las evoluciones estructurales y las considera fuera del cuadro so-

rrollo urbano. Puesto que el conjunto del sistema social estaba estructurado mucho más sólidamente, la ampliación de las actividades mercantiles y artesanales reagrupadas ya no se presentaba como un peligro para la dominación de la aristocracia terrateniente, que por lo demás siempre supo muy bien sacar un excelente provecho de este nuevo desarrollo. Los recintos amurallados urbanos de piedra que, a partir del siglo XII y sobre todo desde el XIII, empezaron a caracterizar el paisaje, fueron también (¿en primer lugar?) un modo de encelular a la población: en este caso, la pluralidad de las parroquias conectadas formaba una especie de célula plurinuclear, cuyo concreto cierre garantizaba su inocuidad. También en este caso, el proceso de igualación tuvo unos efectos involuntariamente importantes, en primer lugar la división del trabajo.

Las consecuencias en los rituales y en los modos de representación

En el plano litúrgico se consolidó la unificación del ritual: el misal se impuso como código único para la celebración eucarística, la cual no exigía más que un solo celebrante, aunque las pompas de las ceremonias importantes podían también incluir un personal muy numeroso. De forma complementaria, el triunfo de la polifonía expresaba muy bien, precisamente en el contexto de las ceremonias importantes, la voluntad de articular una diversidad al mismo tiempo mejor definida y de alguna forma anulada por la puesta en escena de un canto global común. El desarrollo ininterrumpido de las hermandades marcó simultáneamente la desmultiplicación de las estructuras de parentela espiritual y el enriquecimiento del culto a los santos. Las reliquias y los relicarios se multiplicaron y se hicieron cada vez más visibles[63]. Una buena parte de la finalidad de las hermandades se desarrollaba en la ejecución de los rituales fúnebres y en la oración para los difuntos. También éstos fueron cada vez más visibles: lápidas y piedras tumbales adornadas con imágenes, figuras yacentes cada vez más «realistas», mausoleos cada vez más monumentales[64], mientras que los enterramientos en el interior de las iglesias se multiplicaban, alcanzando sin duda su apogeo en los siglos XV y XVI. Los osarios se difundieron por todas partes. La comunidad parroquial incluía tanto a los muertos como a los vivos, la *caritas* estaba en su mejor momento.

A partir del siglo XIII, la Iglesia tomó totalmente a su cargo (y en sus manos) los aspectos más «carnales» de la existencia, en particular el matrimonio. Sólo hay que medir la distancia que separa los cánones del Concilio de Letrán de 1215 de los de Trento para darse cuenta de cómo la Iglesia llegó a «espiritualizar» casi del todo lo que a priori parecía provenir exclusivamente de la «carne»[65].

---

cial real; un buen ejemplo se encuentra en la obra, por lo demás precisa y documentada, de J. Gaudemet *Le gouvernement de l'Eglise à l'époque classique Le gouvernement local*, París, 1979 (sobre las diócesis y las parroquias).

[63] M. Heinzelmann, *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Turnhout, 1979.

[64] H. Körner, *Grabmonuments des Mittelalters*, Darmstadt, 1997.

[65] Además, se subraya que la «espiritualización de la carne», o, lo que es lo mismo, el decisivo fortalecimiento de la influencia de las estructuras eclesiales en la organización concreta del espacio social, encontró su paralelo en lo que parecía en cierto modo una «encarnación de lo espiritual», lo que sin duda se observa mejor

Es en este marco, y sólo en este marco, donde se puede intentar interpretar históricamente lo que la historia del arte tradicional define como el «realismo de finales de la Edad Media». Esta tendencia no fue sino la transposición figurada de la inclusión en el lado «espiritual» de la mayor parte de los aspectos que en origen se habían visto empujados hacia la «carne». Los resultados radicales de la amplia y larga evolución de la sociedad, del siglo V al XV, produjeron en calidad de imágenes sacras figuras en muchos casos al límite de una provocadora sexualidad.

Las consecuencias en la arquitectura y el dogma

Al mismo tiempo, también el espacio del culto sufrió una profunda transformación. La arquitectura «gótica», que se contrapone lógicamente a la que la precede, significó una ruptura con el «modelo carolingio» que hemos recordado antes. En lugar de estructuras que se superponían, se construye un espacio único, rigurosamente articulado con un esquema elemental repetido, la arcada gótica, cuya típica cubierta hacía que la organización homogénea obtuviese la primacía sobre las partes. El paralelismo con la polifonía, que ya hemos mencionado, merece ser subrayado. Pero, por otra parte, tampoco debemos olvidar que hay que dejar de lado todos los anacronismos. El «realismo» del siglo XV ya no tiene puntos en común (como no sean aquellos formales y carentes de significado) con el del siglo XIX; la organización del espacio gótico ya no depende de la «geometrización» del espacio, pues esto no ocurrió antes del siglo XVII. Tenemos que evitar a toda costa confundir la aplicación monumental de un esquema homogéneo y rigurosamente articulado, transposición *in figura* de una visión de la sociedad casi enteramente inclinada hacia el lado de lo «espiritual», con una reflexión abstracta sobre una «superficie» absolutamente material y carente de cualquier significado intrínseco.

Por lo demás, no se entiende cómo un medievalista serio no puede relacionar la consolidación de la arquitectura gótica con las dos novedades doctrinales más importantes del siglo XIII, la transubstanciación, enunciada definitivamente por santo Tomás de Aquino, y la inmaculada concepción, teorizada por Duns Scoto[66]. Estos dos dogmas complementarios (ya que se refieren a la eucaristía y a la cabeza de la cohorte de santos) establecían claramente el giro dado por la ortodoxia en el sentido de una «espiritualización» acentuada por la «carne» y que traducía *in abstracto* lo que la arquitectura gótica expresaba *in figura*.

La sabia intuición de Erwin Panofsky ha sido discutida por muchos «historiadores del arte», que celosamente quieren mantener aislado lo que creen que es de su propiedad. Por eso se merecería una buena defensa. El planteamiento formal que sugirió

---

en la construcción de un verdadero lugar del «focus purgatorius», hasta entonces sin una precisa localización. Cfr. J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, París, 1981 [ed. cast.: *El nacimiento del Purgatorio*, trad. de F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1989]; cotéjese con J. Baschet, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIe-XVe siècles*, Roma, 1993.

[66] M. Lamy, *L'Immaculée Conception. Etapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge: XIIe-XVe siècles*, París, 2000.

Panofsky afecta a la superficie de los fenómenos. La raíz común de los dos conjuntos de transformaciones reside en el robusto movimiento de reorganización de las estructuras sociales al que asistían los clérigos del siglo XIII, movimiento resultante del esfuerzo secular de la Iglesia y que no podía ser interpretado de otra manera que dentro de sus cuadros. La articulación práctica de toda una serie de relaciones sociales según los principios «espirituales» que durante mucho tiempo fueron los ideales abstractos se tradujo lógicamente, por un lado, en una audaz reformulación de la teoría del cuerpo de Cristo, mientras que en el plano de la configuración material, que proponía una especie de proyección puntual del cuerpo global, el nuevo sistema creado fue concebido para expresar el triunfo de la uniformidad y de la correcta articulación.

Al final de la evolución: desaparición de la pertinencia de las grandes oposiciones del comienzo

Toda esta dinámica encontró su lógica conclusión en la síntesis final que supuso, en definitiva, en el siglo XVI, lo que genéricamente se suele llamar «Reforma». Se había llegado a un punto en el que la fuerte carga del modelo comunitario se acercaba a una especie de «espiritualización» integral de las relaciones sociales, lo que le quitaba su razón de ser a los aspectos institucionales de la contraposición carne / espíritu. Lo que sencillamente llevó a enunciar, como hizo Lutero, la doctrina del sacerdocio universal[67]. La equivalencia entre fe y rigurosa pertenencia comunitaria aseguraba la salvación de todos los elegidos. De golpe, toda una serie de elementos perdía su significado: la distinción entre clero y laicos (de aquí el celibato para el clero), los santos como intermediarios y agentes de la polarización del espacio (de aquí el final de todo el arte de la escultura y de la mayor parte de las representaciones figurativas), la consagración como transformación real (negación de la transubstanciación). La *ecclesia* concreta respondía al ideal abstracto enunciado en el siglo V. El sistema feudal había agotado todos los recursos de su dinámica[68].

El preciso límite de extensión impuesto al presente estudio llevaba directamente a un árido esquematismo. Pero esta constricción, cilicio para el historiador ávido de una profusión de detalles «concretos» de los que nace la ilusión de veracidad, presenta también la ventaja de justificar la abstracción como instrumento esencial de la práctica científica. En el marco de la reflexión histórica, es decir, el de la reconstrucción racional de la evolución de la sociedad, la categoría del espacio es sumamente problemática. Porque es inútil esperarse algún tipo de realismo si no se captan en un mismo movimiento las configuraciones materiales y las representaciones que las inspiran. Por

---

[67] J. Wirth, *Luther, étude d'histoire religieuse*, Ginebra, 1981.

[68] Entre las consecuencias espaciales más claras (no las estudiadas más a fondo), se puede citar la desaparición de la caza con halcón (en la segunda mitad del siglo XVII) y el traslado progresivo de los cementerios fuera del espacio habitado. Cfr. J. D. Urbain, *La société de conservation: étude sémiologique des cimitières d'Occident*, Paris, 1978; *id.*, *L'archipel des morts: le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimitières d'Occident*, Paris, 1989.

lo tanto, cualquier intento de reconstrucción de un conjunto más o menos coherente a partir de diferentes elementos de representación ligados a unos parámetros «espaciales» necesita tener en cuenta la globalidad de las estructuras específicas de producción del significado en la sociedad considerada.

En el caso del Occidente medieval, nos encontramos ante la combinación del principio de la pluralidad jerarquizada de los significados con la dicotomía fundamental carne / espíritu. Cada lugar es la figura de un lugar; Dios está en todas partes, pero lo más importante es acercarse a Él entrando en contacto con objetos muy particulares monopolizados por la institución, la *ecclesia*. Un análisis al fin y al cabo relativamente sencillo nos permite demostrar que estos elementos clave del sistema de representación llevaban de modo decisivo a una organización práctica del espacio (social) que garantizaba la inmutabilidad de su mecanismo de organización de base, es decir, de su existencia en cuanto sistema de dominio. Aún mejor, habría que decir que este mismo análisis, desarrollado diacrónicamente, sugiere la relación estrecha entre la tensión provocada por los principios organizadores del espacio medieval y la dinámica a largo plazo de esta sociedad. Así que este esquema es provisional y deberá ser mejorado, si no reemplazado por una reconstrucción más racional.

7

El espacio urbano: realidad y representación

Lucia Nuti

Los confines

«Urbium laudem primum conditoris dignitas ornat.» El fragmento de un tratado de retórica del siglo VIII abre con este pasaje la exposición del esquema en torno al que desarrollará un discurso de alabanza de la ciudad[1].

El *De specie moenium locus et situs,* relativo a la calidad de las murallas, a su disposición y posición, en tierra o mar, en la montaña o en la llanura, se encuentra en el segundo puesto en orden compositivo. Es el único entre los lugares retóricos enumerados en el que la palabra se convierte en la traducción de una imagen visible, y en esa imagen las murallas son la única señal de la acción humana. Continuando con la tradición tardoantigua, los límites amurallados fueron adoptados por una sociedad con una fuerte connotación militar como el elemento cultural de carácter fundacional y sinóptico que identificaba a la ciudad.

El esquema expuesto en dicho fragmento se adapta perfectamente a la estructura de las *laudes urbium* de la época y anteriores. La modulación de los *topoi* descriptivos personaliza en cada momento el esquema, adaptándolo al asunto particular, mientras que la hipérbole, al alejar a la ciudad de la esfera de lo real hacia la de lo maravilloso, aumenta su importancia.

En el siglo V Sigeberto de Gembloux alaba a su Metz transfigurándola en Roma y Babilonia, y deteniéndose en la calidad de las defensas humanas que han poten-

---

[1] El fragmento está publicado en C. Halm, *Retores latini minores, XX: Excerpta e codice Parisino 7530 edita,* Leipzig, 1863, pp. 587-588 («La alabanza de las ciudades se adorna en primer lugar de la dignidad del fundador»). Sobre el tema de las *laudes* cfr. G. Fasoli, «La coscienza civica nelle "Laudes Civitatum"», en *La coscienza cittadina nei Comuni italiani del Duecento. Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale di Todi,* Todi, 1972, pp. 9-44; C. J. Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des zwolften Jahrhunderts,* Hildesheim-Zürich-Nueva York, 1986; P. Zumthor, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge,* París, 1993 [ed. it.: *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo,* trad. de S. Varvaro, Bolonia, 1995, pp. 109-114; ed. cast.: *La medida del mundo,* trad. de A. Martorel, Madrid, Cátedra, 1994].

ciado las naturales: las almenas de las murallas edificadas con sillares, las cuatro puertas[2].

¿Y por qué Dijon es sólo un castro? San Gregorio de Tours no sabe explicarse la razón, cuando canta las alabanzas de la que puede presumir de tener todos los requisitos para ser llamada ciudad: está situada en una bonita llanura, entre tierras fértiles y cultivadas de viñedos, tiene unas ricas fuentes y murallas edificadas con grandes sillares en el basamento y bloques más pequeños en la parte superior, cuatro puertas y treinta y tres torres[3].

En tiempos del rey Liutprando, el anónimo autor del *Versum de Mediolano civitate* recorre los pasajes del esquema retórico, variando el orden de composición y llenando la voz «ornamentos» de contenidos que denotan una presencia cristiana ya entonces arraigada: solemnidad de los ritos religiosos, reliquias, cuerpos de santos[4]. De la ciudad construida se ve algo más: un bellísimo edificio situado fuera, quizá el arco de Porta Romana, el empedrado de las calles, la iglesia de San Lorenzo con el tejado de oro y mármol, el acueducto. Pero la descripción de las murallas sigue ocupando el primer puesto: tienen altas torres en todo su perímetro, una anchura de doce pies, sillares en el basamento y ladrillos alineados elegantemente en la parte superior, nueve puertas reforzadas con trancas de hierro, barbacanas y puentes levadizos.

Unos tres siglos más tarde, William Fitzstephen presentaba Londres como una noble ciudad con todos los requisitos necesarios, empezando por la *dignitas* del fundador, el troyano Bruto. Pero los espacios en los que vive su población, compuesta de nobles, obispos, abades, artesanos, vendedores, castas matronas y hombres que beben demasiado, no están definidos, a excepción de los límites: al este se encuentra la torre palatina, una fortaleza de gran tamaño y robustez, cuyos patio y murallas han sido erigidos sobre profundos cimientos. Al oeste hay dos castillos bien fortificados, con siete puertas dobles, y en el lado norte varias torres repartidas a intervalos adecuados. Las fortificaciones del lado sur habían sido erosionadas, dañadas y destruidas por las mareas del Támesis. También a oeste, remontando el muelle, se eleva el palacio real, dotado de barbacana y baluartes[5].

En los documentos figurativos se le da la misma relevancia, y la primacía indiscutible como representante de la ciudad, a sus límites amurallados, y además durante un periodo muy largo, hasta finales del siglo XII. También en este caso se puede hablar de modulación de un esquema de origen tardoantiguo y pagano en una gama de variantes elaboradas durante su recorrido por los mundos bizantino y carolingio.

Algunos documentos de carácter topográfico realizados entre los siglos VIII y X, como la *Tabula Peutingeriana*, el *Corpus Agrimensorum* (fig. 1) y la *Notitia Dignitatum*,

---

[2] Sigeberto de Gembloux, «De laude urbis Mettensis», en *Monumenta Germaniae Historica* (citados en adelante con las siglas *MGH*), *Scriptores*, IV: *Vita Deoderici I*, Hannover, 1841, cols. 476-479.

[3] Gregorio de Tours, «Historia Francorum», en B. Krusch (ed.), *MGH*, *Scriptores rerum Merovingicarum*, I, Hannover, 1885, pp. 129-130.

[4] «Versum de Mediolano civitate», en E. Dümmler (ed.), *MGH*, *Poetae Latini medii aevi*, I, parte I, Berlín, 1880, pp. 24-26.

[5] *A Description of the Most Noble City of London*, citado en W. J. Thoms (ed.), *A Survey of London written in the Year 1598*, *Appendix A*, Londres, 1842, pp. 208-216.

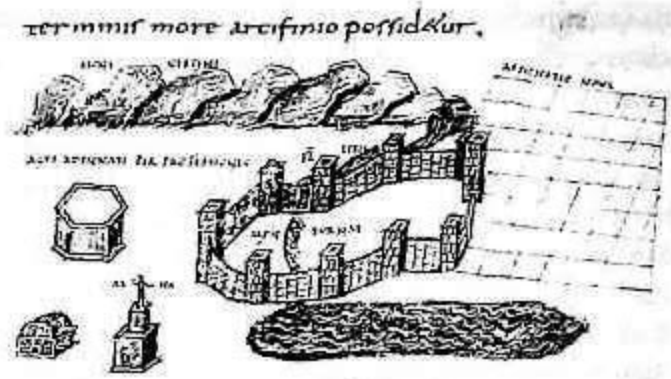


Figura 1. *La centuriación de Minturno,* miniatura del *Corpus Agrimensorum,* siglo IX.

copias presumiblemente bastante fieles a unos originales más antiguos, muestran claramente, como síntesis de un ideograma, la estructura base[6].

Un muro bajo describe un polígono regular, hexágono u octágono, con torrecillas en cada una de sus esquinas y en cuyo espacio interior, parcialmente ocupado por edificios o completamente vacío, la vista puede penetrar fácilmente.

La adopción de figuras geométricas cosmogónicas y la escasa consistencia de los límites, un recinto más que una cortina, nos remiten a una concepción de la ciudad estrechamente ligada a los ritos de la *limitatio:* más que un núcleo construido, es un espacio en el que el hombre vive en armonía con las leyes del universo.

El mundo cristiano se apropia del polígono amurallado y lo utiliza para referirse a la ciudad como el lugar en el que se desarrolla un episodio de la historia sagrada[7]. El espacio interior se puebla entonces de personajes: Cristo, lógicamente, san Mateo y luego san Pablo que toca los ojos al ciego, o Salomé que danza para Herodes, pero también hay figuras anónimas, como los asediados de Rabbath, o figuras inventadas, como la personificación de Roma.

---

[6] Sobre la *Tabula Peutingeriana* y sobre la *Notitia Dignitatum* cfr. O. A. W. Dilke, «Itineraries and Geographical Maps in the Early and Late Roman Empire», en J. B. Harley y D. Woodward (eds.), *The History of Cartography,* I: *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean,* Chicago-Londres, 1987, pp. 238-242 y p. 245 respectivamente; sobre el *Corpus Agrimensorum* cfr. *id.*, «Roman Large-Scale Mapping in the Early Empire», *ibid.*, pp. 217-225.

[7] La existencia de un estereotipo en la miniatura bizantina y carolingia ha sido individuada por P. Lavedan, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge,* París, 1954, p. 33. En el ensayo de I. Ehrensperger Katz, «Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines», *Cahiers Archéologiques* XIX (1969), pp. 1-27, se examinan detalladamente las modificaciones aportadas a la fórmula base y los rasgos más característicos de las variantes bizantinas y carolingias. La presencia del esquema en imágenes medievales se discute en A. Peroni, «Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'Alto Medioevo», en *Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo in Occidente. Settimane di studio del CISAM,* Spoleto, 1974, pp. 679-710; C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo,* Turín, 1983, pp. 11-17, e *id.*, «Rappresentazioni di città nell'Europa medioevale», en C. de Seta (ed.), *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo,* Roma, 1998, pp. 23-44; P. D. A. Harvey, «Local and Regional Cartography in Medieval Europe», en J. B. Harley y D. Woodward (eds.), *op. cit.*, p. 469.

En el arco de una larga presencia iconográfica circulan contemporáneamente, con diversa fortuna, el esquema base y sus variantes. Ya hacia el siglo V, en los mosaicos de Santa María la Mayor, el bajo recinto se había transformado en una alta cortina, como la de un castillo o una fortaleza, que sólo se podía franquear a través de una enorme puerta. La ciudad se presenta como un cofre, un volumen sólido y compacto, cuyos confines tienen sobre todo un valor protector, y la mirada ya no puede percibir la vida en su interior. El exiguo espacio disponible en la parte superior está todo ocupado por los coronamientos de los edificios, tejados, tímpanos, torrecillas, que asoman apretujados los unos a los otros. Las tipologías arquitectónicas varían a lo largo de los siglos, adaptándose a los tiempos y a los lugares: delgadas torres y campanarios puntiagudos pertenecen al *Trecento,* cuando los merlones en forma de cola de golondrina de los toscos muros eran testimonio de las luchas entre güelfos y gibelinos.

Sin embargo, desde principios de siglo los confines ya no parecen suficientes para identificar a la ciudad y el interés se desplaza del continente al contenido. La cortina defensiva ahora se ha bajado hasta alcanzar el tamaño de una franja o de un muro de cerca, capaz sólo de contener a duras penas un núcleo interior articulado y en movimiento que tiende a emerger poderosamente. Unas arquitecturas cada vez menos inventadas y cada vez más resultado de la observación directa se combinan para reconstruir la vivacidad de un paisaje urbano ahora familiar, con una variedad colorista de materiales de todo tipo, ladrillos, madera, piedras y mármoles incrustados. Poco a poco, lo típico sustituye a lo atípico, lo concreto a lo abstracto.

Si los límites representados se transforman según los tiempos y los modos del lenguaje pictórico, los reales deben responder a la sucesión de los acontecimientos militares y políticos. Las murallas antiguas y tardoantiguas, reparadas, reintegradas, modificadas en el siglo IV ante la primera oleada de invasiones, están llamadas en el siglo VIII, durante la segunda oleada, a sostener la última prueba de resistencia[8]. Después de este periodo, ante el intenso ritmo de crecimiento urbano, las situaciones contingentes les reservarán destinos diferentes. Cada vez más raramente, allí donde las prohibitivas condiciones naturales no permiten la expansión, las antiguas murallas seguirán desempeñando su función.

Rávena, rodeada de zonas pantanosas, estuvo protegida hasta finales del siglo pasado por las murallas imperiales[9]. En Perugia, en época bajomedieval, es decir, en el momento de máxima expansión, son incluso las murallas etruscas las que marcan los límites de la zona de la Cupa, donde las escarpadas laderas de la colina y sus continuos desprendimientos impiden avanzar a la ciudad[10]. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, las viejas murallas fueron alcanzadas y arrastradas desde el interior por la imparable expansión urbana: no eran demolidas, sino absorbidas, utilizadas como un valioso y sólido paramento de apoyo para las nuevas casas, imponiéndoles la continuidad de su trazado, algo que aún hoy en día es fácilmente identificable en la red del tejido urbano.

---

[8] G. P. Brogiolo y S. Gelichi, *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia,* Bari, 1998.

[9] G. Giovannini y G. Ricci, *Ravenna,* Bari, 1985, p. 99.

[10] A. Grohmann, *Perugia,* Bari, 1981, pp. 30-31.

Como resultado del consistente crecimiento de los burgos, para un espectador de mediados del siglo XII las murallas ya no parecían tan indispensables para identificar una concentración urbana como ciudad. En el texto de Benjamín de Tudela que describe los lugares de un itinerario hacia Tierra Santa, las ciudades y las murallas suelen encontrarse asociadas: «La ciudad está rodeada de murallas». Solía ser así, pero no necesariamente: «Pisa, a dos días de viaje de Génova, es una ciudad de grandes dimensiones [...] La ciudad, que carece de murallas, surge a unas seis millas del mar»[11].

Poco tiempo después del testimonio de Benjamín, se empezaría la construcción del nuevo y amplio cinturón, el último, que sirvió para contener la ciudad hasta finales del siglo XIX, una elección con la que la república pisana, en el apogeo de su poder, anticipaba un fenómeno que afectará durante los dos siglos siguientes a las ciudades que disponían aún de poder y de recursos económicos suficientes. La construcción de un gran cerco mucho mayor respecto al conjunto urbano existente, y por tanto respecto a sus reales exigencias defensivas, es fruto de un programa político que prefigura un área que había que someter a un régimen fiscal urbano basado en un incremento demográfico estimado.

No es una paradoja el que la construcción del gran cinturón pisano, comenzada en 1155 con la excavación de los fosos perimetrales, fuese interrumpida precisamente para montar los fuertes de madera, necesarios para responder a la inmediata amenaza del ejército de Federico Barbarroja. Las obras se reanudaron más tarde y sólo mucho tiempo después la empresa fue concluida. Es difícil determinar con exactitud cuándo: por lo menos un siglo después, según una crónica de la ciudad; aún más tiempo, según las normas legislativas que en 1286 impusieron a los cónsules que completaran la muralla en su parte sur[12].

El caso pisano adelanta y resume la historia y los modos de construcción de las murallas bajomedievales. Aunque sigan conservando, lógicamente, la función y el aspecto de estructuras defensivas, representaban el concepto de límites con un sentido más civil que militar.

A causa de sus imponentes dimensiones, los costes eran enormes. Las ciudades inglesas respondieron con una cierta resistencia a la decisión del rey que les había impuesto la construcción de unas nuevas murallas, pero también las ciudades que habían decidido de forma autónoma tenían problemas para llevar adelante su construcción. En Brujas no sirvieron todos los ingentes sacrificios llevados a cabo, y para afrontar los gastos tuvieron que recurrir a los banqueros italianos[13].

También los tiempos para completarlas fueron muy dilatados: del medio siglo de Florencia, donde se había quintuplicado el área encerrada por la anterior muralla[14], al siglo largo de Bolonia[15], con sus ritmos no constantes debidos a la incertidumbre de los acontecimientos o a la debilitación de la tendencia expansiva que siguió a las crisis económicas y demográficas.

---

[11] Benjamín de Tudela, *Itinerario*, trad. italiana de G. Busi, Rimini, 1988, p. 18 [ed. cast.: *Libro de viajes*, trad. de J. R. Magdalena, Barcelona, Riopiedras, 1989].

[12] E. Tolaini, *Pisa*, Bari, 1992, pp. 51-55.

[13] E. A. Gutkind, *Urban Development in Western Europe: France and Belgium*, Nueva York, 1970, vol. V, p. 377.

[14] G. Fanelli, *Firenze*, Bari, 1980, p. 35.

[15] G. Ricci, *Bologna*, Bari, 1985, pp. 62-69.

Precisamente por esto fue necesario que su conclusión fuese considerada como un deber político. En la legislación urbana había unas normas precisas que obligaban a los funcionarios elegidos, cónsules o alcaldes, a continuar las obras durante el tiempo de su mandato por segmentos de una longitud preestablecida[16], y a veces esto sucedía también en las ciudades pequeñas que, como Sarzana, por su posición de tierras fronterizas, necesitan un sólido sistema de fortificación[17].

De hecho, el límite amurallado se aleja en el tiempo y en el espacio del núcleo compacto del asentamiento. Entre áreas urbanas edificadas y áreas extraurbanas hay unas extensiones más o menos grandes de campo, terrenos todavía libres de construcciones, campos y huertos que aseguran en todo momento la inmediata disponibilidad de productos agrícolas. En Florencia la sexta muralla englobaba en la ciudad también las primeras colinas al otro lado del Arno.

Además, hasta que no se completaba definitivamente la obra, lo que significaba más de una generación de ciudadanos, los límites se presentaban con las características de un paramento compuesto, precario y «no terminado»: el muro de sillares se alternaba con tramos en material ligero, generalmente madera. Se han documentado fortines de madera, cercas y empalizadas levantados por casi todas partes.

Ypres fue circundada de murallas en 1214. Antes de esta fecha sólo estaba fortificado el castillo, mientras que la ciudad estaba protegida únicamente por empalizadas, sustituidas más tarde con fosos y torres de madera. Las puertas fueron construidas en piedra y ladrillo y se reforzaron con resistentes travesaños de madera[18]. En Génova, en las obras preparadas en tiempo récord contra Barbarroja, también se utilizaron mástiles de barcos[19].

Durante el largo tiempo de construcción de la gran muralla del siglo XIV, el recinto boloñés no era, desde luego, impermeable a ocasionales transgresores. Petrarca recuerda los paseos nocturnos durante su estancia en Bolonia:

> Ibam cum eqevis meis; dies festos vagabamur longius, sic ut sepe nos in campis lux desereret, et profunda nocte revertebamur, et patentes erant porte; si quo casu clause esssent nullus erat urbis murus; vallum fragile iam disiectum senio urbem cingebat intrepidam. Nam quid muro seu quid vallo tanta opus erat in pace? Sic pro uno multi erant aditus, quisque commodiorem sibi carpebat ingressum: nil difficile, nil suspectum erat. Ut muro, ut turribus, ut propugnaculis, ut armatis custodibus, ut nocturnis excubiis opus esset, interne primum venena tyrannidis, post externorum fecere hostiu insidie atque insultus[20].

---

[16] Para las obras urbanísticas de las ciudades de Toscana y su correspondiente legislación cfr. W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlín, 1953. En concreto, para los ejemplos relativos a la conclusión de las murallas cfr. también P. Pierotti, *Lucca edilizia urbanistica medievale*, Milán, 1965, p. 49, y R. Martinelli y G. Puccinelli, *Lucca. Le mura del Cinquecento*, Lucca, 1993, p. 8.

[17] E. Callegari, *Appunti per una storia di Sarzana*, Sarzana, p. 99.

[18] E. A. Gutkind, *op. cit.*, p. 394.

[19] L. Grossi Bianchi y E. Poleggi, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Génova, 1980, pp. 60-62.

[20] F. Petrarca, «Rerum Senilium Libri» X/2, en *id.*, *Prose*, G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara y E. Bianchi (eds.), Milán-Nápoles, 1955. («Ai miei coetanei mi accompagnava, e con essi nei dí festivi camminando a diporto

A veces, por distintos motivos, la condición precaria se convertía en permanente. En Malinas se construyeron las primeras murallas en torno al siglo XIV. Éstas protegían principalmente la parte sur, el centro comercial y religioso. Las murallas del lado norte eran mucho más rudimentarias y puede que nunca fueran acabadas[21].

En las tierras nuevas, en las que el inicio de la actividad constructiva estaba marcado precisamente por la definición de un perímetro defensivo, los fosos aseguraban la defensa, y sólo en un segundo momento, aunque no necesariamente, fueron construidas las obras de fábrica[22]. En Scarperia, cincuenta años después de su fundación, las empalizadas seguían constituyendo la mayor parte de su defensa, así como en el pequeño castillo, Giuncarico (fig. 2), o en Sticciano, que en la pared del Palacio Público de Siena se somete sin luchar, con las puertas abiertas, a la ciudad dominante.

Los burgos suburbanos, antes de la construcción de un gran cinturón que los englobase y los equiparase definitivamente a la ciudad vieja, conservaron su condición

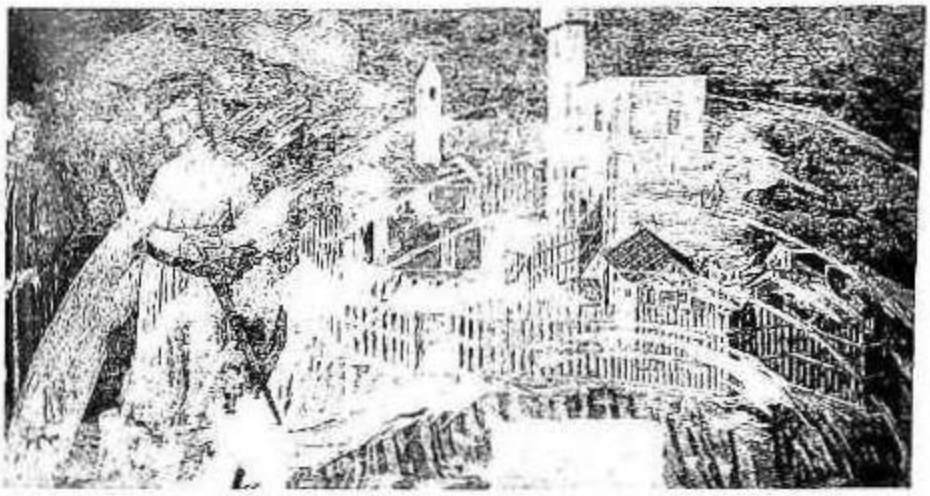


Figura 2. Siena, Palacio Público. Duccio di Buoninsegna (¿?), *El castillo de Giuncarico*, h. 1314.

---

tanto ma dilungava dalla città che spesso vi si tornava a notte profonda. Pure le porte si trovavano spalancate, e se per caso talvolta erano chiuse, non me ne veniva fastidio alcuno, perché non mura, ma fragile steccato per vecchiezza già mezzo disfatto cingeva la sicura città, cui d'uopo non era in tanta pace di muro alcuno o di più forte recinto. E così non uno, ma molti eran gli accessi, e, senza ostacoli, senza sospetto, per quella parte che più piacevagli ciascuno entrava. Alle mura, alle torri, alle bastite, agli armati, alle escolte notturne furono prima cagione le tirannidi de' cittadini, poi le insidie e gli insulti degli esterni nemici»). Traducción en F. Petrarca, *Lettere Senili*, vulgarizadas y comentadas con notas de G. Fracassetti, II, Florencia, 1870, pp. 90-91. («Salía con mis coetáneos y con ellos, en los días festivos, cuando íbamos de paseo me alejaba tanto de la ciudad que a menudo volvíamos a altas horas de la noche. También las puertas se encontraban abiertas, y si por casualidad alguna vez estaban cerradas, para mí no era ningún problema, porque no eran murallas, sino una frágil valla tan vieja que estaba medio deshecha la que rodeaba la segura ciudad, que no necesitaba con tanta paz ni muros ni un recinto más sólido. Y, así, no había uno sólo, sino muchos accesos, y, sin obstáculos, sin sospecha, cada uno entraba por la parte que más le gustaba. A las murallas, a las torres, a los bastiones, a las guardias armadas, a las rondas nocturnas los precedieron la tiranía de los ciudadanos, luego las insidias y las provocaciones de los enemigos externos».)

[21] E. A. Gutkind, *Urban Development*, cit., p. 414.

[22] D. Friedman, *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, Nueva York, 1988 [ed. it.: *Terre nuove. La creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, trad. de G. Dardanello, Turín, 1996, pp. 64-65].

de inferioridad también en la calidad de sus defensas. En la Florencia del siglo XIV no tenían «otras murallas que los muros traseros de las casas» y sólo fueron incluidos en la ciudad y amurallados en tiempos de Enrique VII, «y de esta forma se concluyó el segundo cinturón»[23].

Los burgos de Lucca «se amurallaron» a finales del siglo XIV y Giovanni Sercambi, en un capítulo de sus *Crónicas,* describe cómo se hizo, así como el autor de las ilustraciones subraya por medio del dibujo y el color la diversidad de los muros construidos más allá del foso: a la derecha, las murallas de la ciudad en piedra gris, con la alta puerta, y al lado las nuevas murallas de los burgos, más bajas, de ladrillo rojo, con las torrecillas semicilíndricas[24].

Como resultado de la agregación de núcleos diferenciados, la ciudad medieval estuvo durante largo tiempo marcada por unos límites incluso en su interior. En tiempos de la ciudad patricia muchos espacios urbanos eran accesibles sólo a grupos restringidos de familiares, aliados o clientes de los propietarios. Las más poderosas facciones genovesas habían equipado sus posesiones como plazas fuertes autónomas, que comprendían numerosas torres, casas, la iglesia, el baño, etc., y los accesos estaban cerrados en los extremos[25].

Posteriormente, este uso privado de las grandes superficies fue eliminado, pero siguieron estando particularmente protegidas y substraídas al libre acceso las áreas militares de las fortalezas interiores, como la Augusta, que Castruccio Castracani mandó construir en el sector sudoeste de Lucca, o las zonas inmunes de las iglesias y de las comunidades monásticas.

Las agregaciones de diferentes unidades quedaron visiblemente marcadas. Los tres núcleos constitutivos de Lieja conservaron durante mucho tiempo sus características y sus fortificaciones. Estaban comunicados por dos puentes, uno de los cuales estaba defendido por macizos torreones[26]. En Narbona, las nuevas casas del gran burgo formado al otro lado del río se reagruparon en cuatro distintos *bourgs,* cada uno de ellos defendido por un cinturón de fosos y empalizadas[27]. En Palermo, en una fecha que aún hoy sigue siendo incierta, los barrios de Kasr, Halisah y Rasbad fueron encerrados en un recinto amurallado como una única ciudad. La murallas y las puertas de comunicación entre unos y otros se mantuvieron hasta el siglo XIV, cuando una norma incluida en el compendio *Jura municipalia,* que autorizaba la construcción de casas encima de los muros interiores de la ciudad, ratificó oficialmente su desaparición[28].

En las ciudades desarrolladas en torno a un núcleo más antiguo, el camino que conducía del exterior a las áreas interiores estaba frecuentemente marcado por los

---

[23] B. Varchi, *Storia Fiorentina,* G. Milanesi (ed.), Florencia, 1857-1858, cap. XXX.

[24] G. Sercambi, *L'illustrazione delle Croniche nel codice lucchese,* O. Banti y M. L. Cristiani Testi (eds.), Génova, 1978. La ilustración correspondiente al cap. CCLXII está comentada en G. Bedini y G. Fanelli, *Lucca, iconografia della città,* Lucca, 1998, I, p. 43.

[25] E. Poleggi y P. Cevini, *Genova,* Bari, 1989, pp. 48-52.

[26] E. A. Gutkind, *Urban Development,* cit., p. 448.

[27] J. Heers, *La città nel Medioevo in Occidente. Paesaggi, poteri e conflitti,* Milán, 1995, pp. 189-190.

[28] C. de Seta y L. di Mauro, *Palermo,* Bari, 1980, pp. 20-21, 31, 53.

pasajes a través de los viejos confines. En Burdeos, las defensas romanas del siglo IV, que dividían la ciudad propiamente dicha de los suburbios, no fueron desmanteladas en 1190 cuando a estos últimos se los englobó dentro de las murallas[29]. En Siena, las distintas puertas de los cinturones más antiguos, integradas en las nuevas construcciones, se podían ver desde el interior y pasaron a denominarse arcos[30]. En Perugia hasta 1276

> [...] la zona vieja estaba, según lo que se ha encontrado, separada de los burgos, por eso allí donde estaban los ingresos que los cinco barrios tenían, se cerraba también con las puertas de madera y con llave por la noche; fueron los primeros hombres de los burgos de Porta Sola los que pidieron que se les quitaran los impedimentos y los cierres de dichas puertas de la ciudad vieja, como una cosa no conveniente a su fidelidad y por haber sido propuesta esta cosa en el consejo; en el mes de julio del presente año se decidió que se quitaran las puertas de madera para que los habitantes de ese burgo no volviesen a ser excluidos ni de día ni de noche de la ciudad, lo que luego también se concedió a las demás puertas que hicieron la misma solicitud[31].

Las grandes murallas, una vez terminadas, representaron, sin duda, para la ciudad la más prestigiosa tarjeta de visita, la más tangible prueba de poder. En la literatura de la ciudad, que le dedica un amplio espacio a la crónica de la construcción, aparecen con frecuencia sentimientos de satisfacción y orgullo. Una vez agotado en el siglo XIV el último empuje enemigo, aquéllas seguirán en su sitio durante siglos, y durante siglos el límite de la ciudad como microcosmos político primero, administrativo y cultural después, será identificado como una gruesa barrera arquitectónica que impide cualquier mirada al mundo que está al otro lado.

Es ésta la barrera que ocupa el lugar central del fresco del Palacio Público de Siena, en el que Ambrogio Lorenzetti presenta el «buen gobierno» de los Nueve[32]. El lienzo de muro urbano, encuadrado frontalmente en su línea partida, está representado desde la parte más alta que toca el cielo hasta el margen inferior del recuadro, con el objeto de dividir el espacio pictórico en dos mitades, dedicadas a la representación de la ciudad y del campo.

El pasaje de un sitio a otro se produce cruzando la puerta.

Es precisamente desde este punto donde a menudo empieza la construcción de un recinto amurallado urbano. Las puertas tienen categoría de edificios, cada una con su propia fisonomía, y requieren la aportación de escultores, pintores, maestros vidrieros, etc. para que cubran las superficies de imágenes apotropaicas, de buen augurio o celebrativas. Los epígrafes grabados en el exterior de los muros transmiten los mismos mensajes a quienes saben leer.

---

[29] E. A. Gutkind, *Urban Development*, cit., p. 210.

[30] L. Bortolotti, *Siena*, Bari, 1983, p. 31.

[31] A. Grohmann, *op. cit.*, p. 29.

[32] La bibliografía sobre el «Buen Gobierno» es muy amplia. Para una discusión y un análisis de todo el ciclo de frescos cfr. E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milán, 1995.

«Si pacem portas licet has tibi tangere portas / Si bellum queres tristis victusque recedes»[33] es la solemne advertencia que la Porta Soprana de Génova dirigía a quienes se acercaban a ella.

Lorenzetti pintó a la loba romana de guardia en la puerta de Siena; lobos y leones aparecen miniados en las de Florencia en el *Libro del Biadaiolo*[34]. Y era de mármol el león que los pisanos pusieron en la torre junto a la primera puerta construida, único ingreso oficial a la ciudad desde el norte.

Los confines y las puertas son complementarios tanto en la realidad como en la representación. En el fresco de los *Efectos del Buen Gobierno en la ciudad y en el campo*, en el Palacio Público de Siena, precisamente por la particularidad del encuadre que privilegia la frontalidad de la línea del lienzo de muralla, la presencia de un pasaje está sugerida por medio del tráfico de entrada y salida que lo atraviesa: las mulas cargadas procedentes del campo acaban de entrar en la ciudad y, un poco más abajo, el cortejo de nobles proveniente de la ciudad aún no ha salido del todo.

En cambio, en la mayoría de los casos, el arco de la puerta está encuadrado directamente y se asocia con las figuras en tránsito, con la combinación de arco frontal y trayectoria oblicua de los personajes en movimiento o, al contrario, arco en escorzo y trayectoria horizontal.

Son las entradas y las salidas las que dan un significado a los límites, y el acto de cruzarlos, en la ilustración de una historia, puede representar llegada, salida, conquista, expulsión, exilio.

La fórmula iconográfica de la puerta flanqueada por torres, o trozos de muralla, en un frente completamente plano, llega a competir con el recinto poligonal en el papel de imagen de la ciudad (fig. 3)[35].

Dos puertas se abren en el frente de una ciudad asediada en uno de los dibujos que ilustran la *Chanson de la croisade albigeoise*[36]. Detrás de las almenas asoman numerosos cascos de los yelmos de sus defensores.

Dos puertas se abren en el alzado de unas murallas almenadas que sirve de escenario fijo para acoger escenas de la vida cotidiana de la floreciente y animada comunidad parisina. El miniaturista del manuscrito que contiene las historias de la vida de Saint Denis celebra de esta forma el «buen gobierno» de Felipe IV, como también, y en ese mismo periodo, hacía Juan de Jandun en su elogio de la ciudad[37].

En lo alto, una cartela con el nombre «Parisius» nos permite identificar el lugar. Escena tras escena, desfila cruzando las puertas, o en las barcazas que circulan por el

---

[33] «Si traes la paz podrás acercarte a estas puertas, / si buscas la guerra te alejarás triste y derrotado.»

[34] Para una descripción del códice, fechado en la mitad del siglo XIV, cfr. G. Boffito y A. Mori, *Firenze nelle vedute e piante*, Roma, 1973, pp. 3-4 (reimpresión facsímil de *Piante e vedute di Firenze. Studio Storico, Topografico, Cartografico*, Florencia, 1926).

[35] I. Ehrensperger Katz, *op. cit.*, p. 20.

[36] París, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 25425, hacia 1290. Cfr. F. Avril, ficha n.º 231, en *L'art au temps des rois maudits. Philippe Le Bel et ses fils*, catálogo de la exposición, París, 1998, pp. 332-333.

[37] París, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 2090-2092. El códice fue donado al rey en 1317. Cfr. C. Lacaze, «Parisius paradisus», *Marsyas* XVI (1972-1973), pp. 60-66; C. Sterling, *La peinture médiévale a Paris 1300-1500*, París, 1987, pp. 56-76; F. Avril, ficha n.º 190, en *L'art au temps des rois*, cit., pp. 285-286.

Figura 3. *Los florentinos acogen a un grupo de pobres expulsados de Siena,* miniatura del «códice del Biadaiolo», 1321-1335.

río que pasa debajo, el variopinto pueblo de burgueses y pueblerinos que frecuentan o que habitan la ciudad: hombres con la espalda doblada por el peso de los sacos, cuévanos y cestos, un cojo, una dama con un halcón, hombres que luchan, un hombre que paga la gabela, un hombre que lleva copas y jarras, una carroza, un carro con barriles de vino, un hombre con un oso amaestrado, pastores con ovejas, campesinos con vacas y cerdos, un mono solitario. Uno tras otro cruzan los límites de la ciudad.

La forma, símbolo y modelos

Edificio, espacio urbano, ciudad: para explicar su conformación global se ha invocado alguna vez la condición de *expresa similitudo* de una figura dotada de un particular poder de significación[38]. Pero el camino de la relación con un código simbólico ¿fue realmente recorrido durante el proceso de construcción en toda la Edad Media?

Se ha contemplado también la posible existencia de un referente concreto como modelo. En la ciudad de Constanza las iglesias principales y las cinco añadidas durante el siglo X parecen inspirarse en las basílicas romanas tanto en el nombre como en la disposición[39]. Lo mismo le sucede a las iglesias florentinas, edificadas, según Giovan-

[38] Para este tipo de interpretación cfr. sobre todo E. Guidoni, *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315,* Roma, 1970.

[39] H. W. Goetz, *Life in the Middle Ages from the Seventh to the Thirteenth Century,* Notre Dame (Indiana)-Londres, 1993, pp. 222-223.

ni Villani, «a la manera de Roma»[40]. Esta voluntad de emulación, común a muchas ciudades italianas a las que les gustaba proclamarse «nueva Roma» o «segunda Roma», está, sin embargo, aún muy lejos de una real operación de planificación del espacio.

Si no se puede demostrar por vía documental la relación entre objeto y modelo, la clave simbólica sigue teniendo un valor secundario, añadido al objeto construido por la interpretación de los contemporáneos.

El peregrino que en el siglo XI llegaba al final del camino de acceso a la basílica de Santiago encontraba un atrio que comprendía lo que el anónimo compilador de su «guía» llama con un nombre de uso frecuente en las iglesias más antiguas: «paraíso»[41]. La presencia de una fuente con chorros de agua en las cuatro direcciones permitía completar la interpretación del lugar como espacio de purificación del pecado original.

Las palabras del narrador describen la basílica como construida según la medida del hombre, «bien proporcionada en anchura, longitud y altura». La concreta correspondencia de este modelo antropométrico con una medida real que además proporciona el texto, ocho palmos, está sujeta, sin embargo, a la lectura antropomórfica: «Esta misma iglesia tiene también [...] una corona, un cuerpo y dos miembros»[42]. El peregrino entraba en la iglesia como en un cuerpo santo.

La atención que el mundo medieval presta a la forma como síntesis de representación de un espacio no se basa en una concepción de la forma como resultado de unas relaciones métricas perfectamente calculadas entre los distintos puntos que la definen. Al revés, la asociación espacio / forma prescinde de cualquier tipo de medida, si bien puede nacer de la percepción directa, y está estimulada por la posibilidad de añadir a ese espacio unos valores interpretativos que le confieran una mayor dignidad.

Milán creció fuera del cinturón de la época de Maximiano, en una conformación más o menos circular que la muralla medieval subraya. A finales del siglo XIII, Bonvesin de la Riva la contempla presumiblemente desde la torre más alta, experiencia que aconseja a su lector, y no deja escapar la ocasión de una lectura simbólica de este dato real: «civitas ipsa orbicularis est ad circulli modum, cuius mirabilis rotunditas perfectionis eius est signum»[43].

La misma *rotunditas* se le da gráficamente unos cincuenta años después, en una imagen trazada con el fin de visualizar esquemáticamente los contenidos del texto en el que está incluida, la *Chronica extravagans* y el *Chronicon maius* de Galvano Fiamma (fig. 4). Es más, los círculos son dos, concéntricos, y en las dos circunferencias se materializan con trazos delgados los perfiles de las murallas y los alzados de las

---

[40] G. Villani, *Cronica*, Florencia, 1823, libro III, cap. II.

[41] P. Caucci von Saucken (ed.), *Guida del pellegrino di Santiago. Libro quinto del «Codex Calixtinus» – secolo XII*, Milán, 1989, pp. 118-120. Para el uso del término «paraíso» cfr. G. Heinzmohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milán, 1984, p. 264.

[42] Para un análisis de estas analogías antropomórficas aplicadas a las basílicas medievales cfr. C. W. Westfall, *In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-1455*, Londres, 1974 [ed. it.: P. Violani, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, trad. de Roma, 1984, pp. 221-222].

[43] Bonvesin de la Riva, *De Magnalibus Mediolani*, M. Corti (ed.), Milán, 1974, IV, cap. II («La misma ciudad tiene una conformación circular y su admirable redondez es signo de su perfección»).

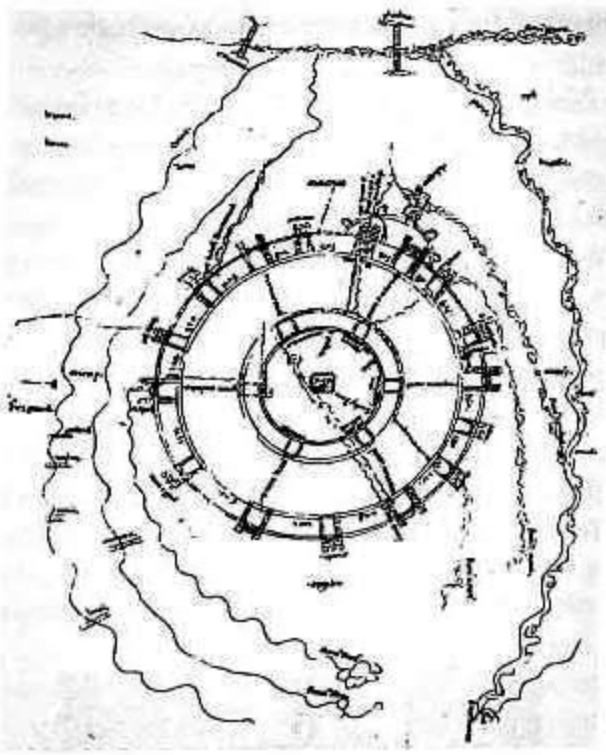


Figura 4. *Plano de Milán,* del códice de Galvano Fiamma, dibujo a pluma sobre pergamino, h. 1330.

puertas interiores y exteriores, que se distinguen entre sí por un modelo ligeramente diversificado[44].

El hecho de asumir la forma circular del sol y de los cuerpos celestes como contorno perfecto para los límites del microcosmos urbano no es una elección definitiva, aunque de todas formas se consolidó a finales del siglo XIII, casi al final de un recorrido de siglos, a lo largo del cual, por lo menos en Occidente, el polígono de origen tardorromano mantuvo intacto su poder simbólico[45]. Las murallas de la *Ytalia* de Cimabue, medio ocultas por la mole de los edificios, mantienen todavía una estructura poligonal, pero parece que va a combarse bajo la presión de su contenido; tanto que toda la composición puede aparecer ante los ojos de un espectador no inexperto como una «forma circular»[46]. Más abajo, en la basílica superior de San Francisco de Asís, los confines de la Arezzo de Giotto, en el fresco *La expulsión de los demonios de Arezzo,*

[44] Galvano Fiamma, *Politia Novella Chronica extravagans et Chronicon maius,* Milán, Biblioteca Ambrosiana, Códices Ambrosianos A 275 inf., par. 5; texto e imagen están comentados en relación a la contemporánea realidad urbana en L. Gambi y M. C. Gozzoli, *Milano,* Bari, 1982, cap. II, *passim.*

[45] Sobre el valor del círculo como símbolo de perfección cfr. P. Lavedan, *op. cit.,* y L. Gambi, «Introduzione», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Storia d'Italia,* VI: *Atlante,* parte III: *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica,* Turín, 1976, pp. 217-218. El mundo bizantino prefería los límites circulares y el mundo occidental los poligonales: cfr. I. Ehrensperger Katz, *op. cit.,* p. 11. Hay que señalar que en los códices de los agrimensores *(gromatici)* se encuentra un único caso de recinto redondo (Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Pal. Lat. 1564, c. 26v).

[46] M. Andaloro, «Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue», *Arte medievale* 2 (1984), p. 175.

ha abandonado sus angulosidades: el muro es un paramento pulido y modelado que se curva dócilmente.

La iconografía de Milán se moverá siempre en esta ambigüedad de la *rotunditas* –¿forma real o forma simbólica?[47]–, mientras que en otros lugares la autoridad del código simbólico se impondrá con absoluta indiferencia al dato real en el dibujo del confín completo, o sólo del tramo de muralla visible, curvado como un arco. Los edificios de Londres, dispuestos a los dos lados del Támesis, están encerrados por un lienzo almenado, del que se ve en primer plano un arco que se alarga tanto como la banda por la que corre el camino del itinerario de Matthew Paris (fig. 5)[48].

La geometría del círculo es utilizada con gran pericia para representar la estructura institucional de Florencia poco después de mediados del siglo XIV. Las mismas relaciones que regulan las jerarquías del Reino celestial de Giusto Menabuoi en la cúpula del baptisterio de Padua aparecen impresas en el fresco del Palacio del Arte de los Jueces en el cielo político de Florencia, que alcanza el perfecto funcionamiento por medio de la armónica coordinación de los distintos organismos: las artes y los santos patronos, los barrios con sus banderas, la Ciudad de Florencia, la parte güelfa, el pue-

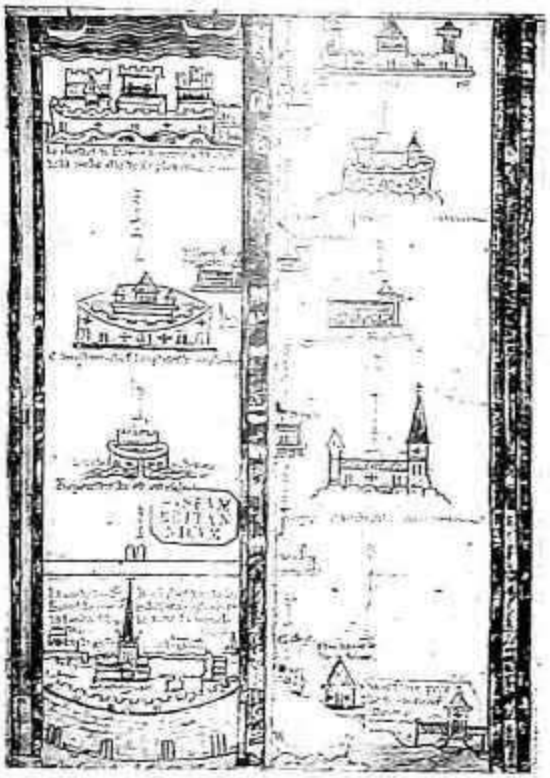


Figura 5. Matthew Paris, *Itinerario de Londres a Roma hasta la Apulia,* miniatura de las *Chronica Majora,* detalle, mitad del siglo XIII.

[47] Los numerosos ejemplos están reproducidos y comentados por L. Gambi y M. C. Gozzoli, *op. cit.*, cap. III.

[48] Sobre el itinerario formado en las primeras décadas del siglo XIII cfr. D. Lecoq, «Mathieu Paris, de l'itinéraire à la représentation du monde», en C. Bousquet-Bressolier (eds.), *L'oeil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nous jours,* París, 1995, pp. 19-38.

blo florentino, en los dos campos de las comunidades de Fiésole y Florencia[49]. Sus escudos giran en círculos concéntricos, veintiuno por cada círculo, dispuestos a lo largo de los rayos de tamaño creciente, hasta la circunferencia, donde se materializa el confín de la ciudad, el espesor de las murallas con ocho torres, las puertas y un foso con los puentes, para indicar el lugar en el que esos organismos ejercen sus funciones.

Ricardo de Holdingham sitúa una Jerusalén redonda en el centro del *mappa mundi* puesto encima del altar de la catedral de Hereford, donde los fieles podían leer el espacio dentro del cual Dios los había llamado a vivir: un laberinto de recorridos que tenía un sentido sólo si sus confines estaban delimitados por la autoridad de la religión. Cristo juez está situado encima del círculo terrestre, mientras que en el *mappa mundi* de la abadía de Ebstorf lo abarca con las extremidades de su cuerpo[50]. Una elipse y un cuadrado son las formas que el autor de este último ha asignado a Roma y Jerusalén respectivamente, las únicas dos ciudades a las que se asocia una figura geométrica.

Como forma urbana, el cuadrado goza de una escasa fortuna y se utiliza sólo para esquemáticos esbozos. Figuras cuadrangulares apenas movidas por el almenaje de las murallas, más que cuadrados propiamente dichos, se encuentran en Roma, Jerusalén y Acre, ciudades clave en el itinerario de Matthew Paris; y también son cuadrangulares los pequeños y toscos perfiles de Antioquía y Ferrara en los mapas incluidos en los códices de la *Chronologia Magna* de Paolino Veneto en las primeras décadas del *Trecento*[51]. Es difícil reconocer en ellas las sugestiones derivadas de la Jerusalén celestial del Apocalipsis de san Juan, rutilantes con sus piedras preciosas, oro y perlas, con un muro grande y alto, y una forma cuya longitud es igual a su anchura (Ap 21, 10-27)[52]. Y parece que también hay que interpretar las palabras del poeta del *Versus de Verona,* «per quadrum [...] compaginata»[53], en relación con la estructura urbana interna.

Para la representación de la *forma urbis* se utilizó también la asociación de las dos figuras cosmogónicas, círculo y cuadrado, según el antiguo ideograma referido a la ciudad, el círculo cuadripartito. Esta forma sacra se aplica a Jerusalén, la Jerusalén

---

[49] La representación de Florencia está analizada en el contexto de la urbanística florentina por G. Fanelli, *Firenze*, cit., p. 54, y por D. Friedman, *op. cit.*, trad. italiana, p. 247. Sobre el fresco de Giusto Menabuoi cfr. las notas de C. L. Ragghianti, «Problemi padovani. Battistero. Cappella Belludi», *Critica d'Arte* VIII, 45 (1961), pp. 1-15.

[50] Para los mapamundis de Hereford y Ebstorf, cfr. D. Woodward, «Medieval "Mappaemundi"», en J. B. Harley y D. Woodward (eds.), *The History of Cartography*, cit., pp. 306-309; P. D. A. Harvey, *Mappa mundi. The Hereford world map*, Londres, 1996.

[51] Son tres los códices conocidos de la obra de Paolino Veneto: el Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 1960), el Marciano (Venecia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 399) y el de París (Bibliothèque Nationale, ms. Lat. Paris. 4939).

[52] Pasaje citado en J. Le Goff, «L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)», en C. de Seta (ed.), *Storia d'Italia. Annali, V. Il paesaggio*, Turín, 1982, pp. 14-15. Para un repertorio de la iconografía sobre la Jerusalén celestial cfr. la primera sección del catálogo de M. L. Gatti Perer (ed.), *«La dimora di Dio con gli uomini» (Ap. 21, 3). Immagini della Gerusalemme celeste dal XII al XIV secolo*, Milán, 1983; C. Frugoni, *Una lontana città*, cit., pp. 18-27; A. Rovetta, «La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età dell'Umanesimo», en R. Uglione (ed.), *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, Turín, 1987, pp. 269-288.

[53] «Versus de Verona», en E. Dümmler (ed.), *MGH, Poetae Latini medii aevi*, I, parte I, Berlín, 1880, vv. 4-6, pp. 118-122 («Compartimentada en cuadrados»).

terrenal meta de peregrinación, que aparece en un cierto número de códices del siglo XIII como una rueda dentada dividida por un cruce de caminos que conducen a cuatro puertas[54].

La tradición clásica había asociado esta forma a Roma, y es precisamente a la Roma *quadrata*, es decir, cuadripartita, a la que Gregorio Dati hace referencia en el relato de la conformación urbanística que los florentinos querían imprimir a su ciudad:

> Formaron la ciudad como Roma lo que pudieron, aunque fuese pequeña; pero de esa semejanza es todo lo que se pudo hacer, que desde la primera parte estaba la iglesia de San Pedro entrando en la ciudad junto a las murallas, y por la calle derecha estaba la iglesia de San Pablo algo fuera de la ciudad, pero poco, y así por el otro lado, formando una cruz, estaba la iglesia de San Lorenzo, al lado de las murallas; y por esa calle recta fuera de la ciudad, junto a las murallas, estaba la iglesia de San Esteban; en el centro, donde se cruzan las citadas dos calles principales que atraviesan el terreno, estaba el Capitolio, que venía a estar en el centro del terreno donde hoy está el Mercado Viejo[55].

Si ésta había sido la forma-símbolo de Roma en la Antigüedad, la Edad Media prefirió remitirse al mundo animal, construyendo también la existencia de una tradición histórica para acreditar lo imaginario: «Antiqui civitates secundum praecipuas feras ob significationem formabant»[56]. Brindis había crecido en forma de ciervo, Cartago de buey, Troya de caballo, Pavía de zorro, Génova de grifo, Piacenza de gallo, y Roma en la del animal que mejor encarna el papel real, el león: «Unde Romam formam leonis habet, quia ceteris bestiis auqsi rex preestet»[57]. Asociación esta particularmente intrigante, ya que incluía también el caso de la Roma altomedieval: la ciudadela fortificada que se extendía más allá del Tíber, en el Vaticano, era conocida precisamente con el nombre de *civitas leonina* por el papa, León IV, que la había hecho amurallar.

Y Roma-león siguió viviendo en torno al siglo XIV en numerosos textos, en las palabras de Cola di Rienzo –«et ipsi muri Urbis edificati sunt in formam cuiusdam leonis iacentis»[58]–, en los estandartes, en la tradición del animal criado en el Capitolio –el león en lugar de la loba–, y fue traducida en imagen.

«Roma edificada a modo de león», un animal que pasea, con las fauces abiertas y la cola alzada, aparece miniada en un códice de finales del siglo XIII[59]. El perfil del animal

---

[54] W. Müller, *Die Heilige Städt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe von Weltnabel*, Stuttgart, 1961. Cfr. también C. Frugoni, *Una lontana città*, cit., p. 19.

[55] G. Dati, *Istoria di Firenze dal 1380 al 1405*, L. Pratesi (ed.), Norcia, 1902, p. 114.

[56] Honorio de Autun, *Mundi Synopsis sive De imagine mundi*, Speyer, 1583, I: *De Italia*, cap. XXVIII («Los antiguos formaban las ciudades a semejanza de las principales fieras para darles una significación»).

[57] Gervasio de Tilbury, *Otia imperalia* o *Liber de mirabilis mundi*, «*De situ Romae*», Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 933, fol. 24v («Por lo que Roma tiene forma de león, pues domina a las demás bestias como un rey»). Otras identificaciones parecidas se encuentran en G. Fiamma, «Manipulus florum, seu Historia Mediolanensis», en *Rerum Italicarum Scriptores* (citados en adelante con la sigla *RIS*), XI, Milán, 1727, cols. 539-588.

[58] A. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, 1962, I, p. 45 («Y las mismas murallas de la ciudad están edificadas precisamente en forma de león tumbado»).

[59] *Liber Ystoriarum Romanorum*, Hamburgo, Staats-und Universitätsbibliothek, Cod. Man. 151, fol. 107v.

está dentado como la línea de las murallas, y pequeñas siluetas de edificios, identificados con sus nombres, ocupan los puntos del cuerpo que indican las cualidades leoninas:

> Cuius firmitas est in capite, fortitudo in pectore, in oculis vigile, in dentibus et unguibus sevitia in cauda prudentia et sagacitas [...] In corde, genitalibus aliisque menbris animositas, clementia et patientia designatur[60].

Pasa un león con su lema explicativo «secundu formam leonis inchoata Roma»[61], las patas apoyadas encima de dos torres, también encima del perfil oval asignado a la ciudad del *mappa mundi* de Ebstorf. Las dos expresiones geométrica y zoomórfica no se excluyen, es más, conviven la una junto a la otra.

El hecho de saber que los límites que enmarcan un territorio forman un dibujo no significa que durante la Edad Media se dedicaran siempre a buscar y a individuar esa forma como elemento distintivo de la ciudad. Solamente después de que la redescubierta *Geografía* de Tolomeo devolviese la carta geográfica al centro de las especulaciones sobre el conocimiento del mundo, la cultura de la forma volverá a ocupar un puesto predominante. Sólo entonces los modelos de descripción de la ciudad serán actualizados y la voz «figura» aparecerá como elemento caracterizador[62].

En la tradición griega la retórica de la forma estaba alimentada precisamente por medio de la observación de la carta geográfica[63] y por la tentación de dar un cuerpo real a figuras matemáticas abstractas para transmitirlas mejor a la memoria: Sicilia es comparada con un triángulo, Iberia con una piel de toro, el Peloponeso con una hoja de plátano. El proceso se desarrolla en sentido contrario en la imagen analógica medieval: a la preconcebida ecuación Roma / león le sigue la disposición de los puntos reales en el perfil leonino: «Huius caput est Urbs a Romulo constructa: latera vero aedificia utrobique disposita: unde autem Lateranis dicitur»[64].

Lo alto y lo ancho

En el siglo XI, bajo el empuje de los intensos flujos de inmigración desde el campo, se produce un rápido crecimiento de la ciudad, y hay lugares en los que el crecimiento se da contemporáneamente en las dos dimensiones horizontal y vertical. Al ensanchamiento de la superficie urbana con la expansión de los burgos se añade un desarrollo hacia lo alto de la ciudad con la construcción de torres.

---

[60] G. Cavallini de' Cerroni, *Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum*, Stuttgart, 1995, libro 9, 3 («Cuya firmeza está en la cabeza, la fuerza en el pecho, la vigilancia en los ojos, en los dientes y en las uñas la ferocidad, en la cola la prudencia, en el corazón la sagacidad, en los genitales y en los demás miembros se indica la energía, la clemencia y la paciencia»).

[61] «Roma comenzó a ser construida en forma de león.»

[62] Cfr. L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venecia, 1996, pp. 27-29, 188.

[63] C. Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, París, 1992, pp. 404-414.

[64] Honorio de Autun, *Mundi Synopsis*, cit. («La cabeza de éste es la ciudad construida por Rómulo: los lados *[lati]* son los edificios situados en ambas partes: por esto se llama Letrán *[Laterano]*»).

La presencia y la repercusión de las torres en el tejido urbano en relación a otras tipologías constructivas más precarias y anónimas, penalizadas en la historia por su menor visibilidad, son unas variables que no dependen de la posición geográfica ni de las características climáticas o geológicas. Pisa, una de las ciudades más sembradas de torres, está incluso en desventaja a causa de un suelo particularmente inestable, que obliga a los constructores a adoptar unas especiales medidas.

Ni, por otro lado, los espacios edificables dentro de las ciudades y en las áreas de inmediata expansión están todavía tan saturados como para motivar una intensiva política constructiva. Es el carácter social de la inmigración el que determina la expresión arquitectónica. Un mayor o un menor número de torres significa un mayor o un menor número de familias nobiliarias, competitivas en el plano económico, deseosas de probar la aventura en la ciudad, de hacerse con el control de sus actividades rentables y dispuestas a jugar la partida sobre el terreno, aunque ello significase posibles acciones de guerrilla.

La limitación de la superficie ocupada facilita la defensa y la fortificación de la plaza fuerte, mientras que la altura potencia la capacidad de controlar la lejanía y la zona inferior.

Esta modalidad de ocupación del suelo urbano es del todo desconocida para las sociedades en las que se establecen entre los ciudadanos distintas relaciones de fuerza: en el norte de Europa, en Francia y sobre todo en Flandes, donde condes, obispos y reyes empezaron bien pronto a denunciar a los burgueses constructores como alborotadores y provocadores de desórdenes[65]; en el sur, en las áreas de cultura islámica dominadas por la poderosa monarquía normanda. El soberano conseguirá eliminar fácilmente una presencia ya débil con acciones de represalia. Una vez desmanteladas las fortalezas de Bari y las murallas de Bisceglie, el rey Ruggero sitió Trani, que se le sometió inmediatamente, y «por orden suya –anota el cronista–, todas las torres aún siguen destruidas»[66].

El perfil recortado de torres no compone el retrato de Bari, Nápoles o Palermo. En la mitad norte de Italia, y en algunas zonas que se extienden hasta el sur de Francia –Nimes es llamada la ciudad de las «altas torres» por el cantor de las gestas de Guillermo de Orange[67]–, el paisaje de las torres se ha afirmado y consolidado, y se mantendrá durante un largo periodo después del final de la fase de las guerrillas urbanas. Se seguirán construyendo torres, con la lógica evolución de tipologías y materiales, durante todo el siglo XIV, cuando el edificio todavía respondía a las exigencias de ostentación de poder de la familia[68].

Algunas ciudades, en concreto, se caracterizan por ser ciudades sembradas de torres y el extraordinario impacto visual que producen en quienes se acercan a ellas está

---

[65] J. Heers, *op. cit.*, p. 389.

[66] Alessandro di Telese, «De' fatti di Re Ruggiero (1127-1135)», en G. Del Re (ed.), *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*, Nápoles, 1845, I, pp. 120-121.

[67] J. L. Perrier (ed.), *Le Charroi de Nîmes, chanson de geste du XIIe siècle*, París, 1931, vv. 1.463-1.467.

[68] Para un análisis de la situación pisana cfr. F. Redi, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (secoli V-XIV)*, Nápoles, 1991, pp. 177-200.

reflejado en los relatos, a veces exagerando su número –«diez mil casas dotadas de torres» atribuye a Pisa Benjamín de Tudela[69]– o adoptando un *topos* modulado en sus posibles variantes: Lucca que sobresale «como un bosquecillo»[70], Siena que parece «un cañaveral»[71], Padua «quasi nemus unum»[72], Florencia una «selva»[73].

En cambio, Bolonia adquirió la fama de ciudad torreada relativamente tarde y sobre todo en virtud de la particularidad de las dos torres que aún hoy se conservan, Asinelli y Garisenda, que se convertirán en sus monumentos-símbolo[74]. A finales del siglo XIV el recinto amurallado que sostiene en sus manos san Petronio resaltaba precisamente las torres para obtener ese reconocimiento que en la mayor parte de los casos le estaba confiado a las iglesias principales o a los palacios públicos. En el siglo XVI seguirán siendo las torres las que perfeccionen la comparación de la forma urbana con la de una nave oneraria, es decir, «más larga que ancha»: la torre Asinelli encarnará el palo mayor, la Garisenda la escalera, y las demás que se dirigen hacia ellas, las jarcias muertas[75].

La ascensión de las familias nobiliarias no conoció límites hasta finales del siglo XI, cuando unas escrituras legislativas diversas y convergentes empezaron a diseñar una ciudad cuya extensión en vertical estaba sometida a un estrecho control. Normas cada vez más detalladas fijan los límites en altura, conminan sanciones no sólo a los propietarios, sino también a los maestros de obras que trabajen «supra mensuram», reconvierten al uso religioso los campanarios equipados para el combate, crean cargos de oficiales de vigilancia, obligan la demolición de estructuras que no respetaban las normas, y en ocasiones destinaban al uso público el valioso material constructivo recuperado.

Los límites de altura varían según el lugar, pero, en cualquier caso, son los que se consideran más idóneos para garantizar la incolumidad pública de la «soberbia» individual.

Además de las destrucciones voluntarias consecuencia de las acciones bélicas, las ruinas también podían estar provocadas por hundimientos estructurales debidos a los años, causas naturales o mala construcción[76]. La presencia de las torres en la ciudad se mantuvo durante mucho tiempo ligada a la amenaza de derrumbes y a la acumulación de escombros. Será a principios del siglo XVII cuando en Pisa los oficiales de la vigilancia se encuentren que tienen que registrar el hecho de que en la zona central una torre destinada a contener el heno «con su derrumbe, se ha caído encima de otras casas, provocando su ruina»[77].

---

[69] Benjamín de Tudela, *op. cit.*

[70] Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, Bari, 1952, libro III, cap. VI, vv. 67-68.

[71] L. Bortolotti, *op. cit.*, p. 42.

[72] L. Puppi y M. Universo, *Padova*, Bari, 1982, p. 38.

[73] G. Dati, *Istoria di Firenze*, cit., pp. 113-114.

[74] G. Ricci, *op. cit.*, pp. 43-48.

[75] L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bolonia, 1550, p. 328.

[76] Un sintético pero esclarecedor análisis de la dinámica espacial en la ciudad medieval se encuentra en D. Herlihy, «Società e spazio nella città italiana del Medioevo», en R. Martinelli y L. Nuti (eds.), *La storiografia urbanistica*, Lucca, 1976, pp. 174-190. El mismo tema, ilustrado por un rico aparato iconográfico, fue abordado por F. Porsia, «Lo spazio urbano», en G. Cherubini (ed.), *Uomini, terre e città nel Medioevo*, Milán, 1986, pp. 84-107. Para el problema de la construcción y derrumbamiento de las torres cfr. P. Pierotti, *Lucca edilizia*, cit., pp. 24-25, que también contiene numerosas referencias a los textos de los estatutos ciudadanos, con las medidas máximas consentidas.

[77] Archivo de Estado de Pisa, Fiumi y Fossi 308, n.º 123.

La progresiva reducción de la altura del paisaje urbano da lugar a otro *topos* narrativo en las crónicas y *laude* del siglo XIV: un pasado en el que la dimensión vertical era más pronunciada será evocado y revivido a través del recuerdo de torres destruidas o rebajadas. Pietro Azario y Opicino lo utilizan para describir Pavía[78]. El autor de la *Chronica parva ferrariensis* asegura que ha oído hablar de niño, en los relatos paternos durante las noches de invierno, de treinta y dos torres derruidas[79].

Sin embargo, a pesar de los derrumbes y rebajamientos, las ciudades torreadas conservaron intacto durante mucho tiempo el encanto de sus perfiles. A propósito de Pavía, Petrarca habla de «frecuentes torres»[80]. Y cuando guía al amigo directo a Tierra Santa con su itinerario imaginario, le dice que el piloto desde la nave le habría indicado Pisa: «civitatem pervetustam [...] et, licet in plano sitam, non tamen, ut magna pars urbium, paucis turribus sed totam simul eminentissimis edificiis apparentem»[81].

A mediados del siglo XVI algunas xilografías de toscos trazos aproximativos de las primeras cronologías y cosmografías impresas ilustran todavía Pisa y Pavía como conjuntos urbanos caracterizados por la superabundancia de moles verticales[82].

La dinámica del paisaje urbano entre los siglos XIII y XIV se encuentra claramente en los textos de los *corpus* legislativos de la ciudad. Si las normas más antiguas procuran tutelar el cielo público de la ascensión de los nobles inmigrados, las más recientes defienden con igual empeño el suelo público *per amplum* de la ocupación arbitraria, a veces violenta, de viejos y nuevos ciudadanos. Las normas controlan el trazado de las calles, dictan medidas para ampliar la anchura de la calzada, prohíben o fijan dentro de límites precisos, para la mejora de los pórticos y el estorbo de las estructuras precarias, escaleras, saledizos, balcones y arcos, que corren el riesgo de transformarse en permanentes en perjuicio de la vía pública. Pero las escrituras en materia de suelo no son solamente de carácter limitativo o coercitivo: en gran parte ofrecen propuestas en beneficio de la calidad del espacio público que se debe construir.

En una primera fase, la atención está dirigida a las calles. Pavimentación, enderezamiento, ensanchamiento, empedramiento y apertura de nuevos trazados ocupan un puesto en primer plano, junto con el reconocimiento de una jerarquía vial entre ejes principales y comunicaciones secundarias. Las doce nuevas calles abiertas en Bolonia en 1211 a lo largo del foso de las murallas de los *Torresotti** tenían que medir por lo

---

[78] Pietro Azario, «Chronicon», en *RIS*, XVI, Milán, 1730, fol. 371; «In tantum enim est excelsis ecclesiis, elatis hedificis ac altissimis numerosisque turribus sublimata, ut ipsa, in planicie civitas sita, a longe per planam dietam et per amplius videatur» («Anonymi Ticinensis liber de laudibus civitatis Ticinensis», en *RIS*, XI, Milán, 1727). Sobre el tema del perfil torreado cfr. también C. Frugoni, *Una lontana città*, cit., pp. 85-86.

[79] Riccobaldo da Ferrara, *Chronica parva ferrariensis*, G. Zanella (ed.), Ferrara, 1993. Véase también la edición en *RIS*, VIII, Milán, 1726, cols. 473-488.

[80] F. Petrarca, «Rerum Senilium», cit., V, epístola I.

[81] *Id.*, *Itinerarium syriacum*, F. Lo Monaco (ed.), Bérgamo, 1990, p. 48 («Ciudad antiquísima [...] y, como está en una llanura, no se presenta como la mayoría de las ciudades con pocas torres, sino llena de edificios altísimos»).

[82] Para Pavía cfr. S. Münster, *Cosmographia universalis*, Basilea, 1550; para Pisa cfr. J. F. Foresti, *Supplementum [...] nuovamente revisto, vulgarizato, et historiato [...] con la gionta ultima del MDXL, insino al MDLII*, Venecia, 1553.

* Estructuras fortificadas en correspondencia con las puertas *[N. de la T.]*

menos diez pies de ancho (unos 3,80 metros) y a esta anchura se adaptan todas las circunvalaciones exteriores de las murallas, mientras que para las interiores se considerarán suficientes ocho pies[83].

Y luego le toca a las plazas. El *comune* de la ciudad en primera persona invierte en la adquisición de terrenos libres y huertas, pero también de casas y otros edificios para demolerlos. De esta forma, en fases sucesivas, se crean y se amplían las plazas urbanas y se construyen los grandes edificios públicos[84].

Para Florencia este salto de dimensión se produce a finales del siglo XIII. En esa fecha se decide casi contemporáneamente dar una nueva sede al Palacio de los Priores, que resultará la mole más alta del tejido urbano, y «renovar la Iglesia mayor de Florencia, la cual tenía una forma tosca y era pequeña en comparación con semejante ciudad y [...] hacerla más grande y tirarla y rehacerla toda de mármoles y con figuras talladas»[85].

Por su parte, la Fábrica de la catedral le pidió al *comune* que bajara las calles y las plazas que estaban delante para que resaltaran más la catedral y el baptisterio[86].

Entre los edificios que se agrandan, también el espacio urbano se extiende para responder a las exigencias sociales de los nuevos inmigrantes, y sacrificando el tejido preexistente de una parte de la ciudad «patricia» es como se construye el nuevo paisaje de la ciudad «plebeya». Es la ciudad en la que los mercados, sobre todo los del trigo, deben ser abastecidos a través de nuevos caminos buenos y practicables. Es la ciudad del movimiento, de las procesiones, de las asambleas y del encuentro de masas de población. Los habitantes de Pavía, asegura Opicino, se conocen todos y cada uno puede indicar la casa del otro, aunque viva en la parte opuesta, «et hoc est quia cotidie, bis in die, in Curia Comunis vel in Atrii platea, conveniunt»[87].

La potencia y la riqueza de la ciudad, que en la primera fase comunal depende de la presencia de las familias nobiliarias y, por tanto, se expresa con la altura de sus arquitecturas, en tiempos del «*Comune* del pueblo» se manifiesta con la disponibilidad de lugares públicos amplios y protegidos para el movimiento y la vida social.

Sin embargo, la distancia temporal entre la construcción de un espacio social urbano y su representación es considerable. En el siglo XII la mirada musulmana de Al-Idrīsī distingue en Pisa espaciosos paseos y jardines junto al río, porque éstos pertenecen a su bagaje de atributos de una ciudad bella y Pisa es una de las más grandes «metrópolis de los Rom». Los cronistas occidentales necesitarán más tiempo[88]. Sólo a

---

[83] G. Ricci, *op. cit.*, p. 49.

[84] Para un análisis de casos particulares de esta fase de construcciones monumentales cfr. D. Friedman, «Monumental Urban Form in the Late Medieval Commune: Loggias and the Mercanzie of Bologna and Siena», *Renaissance Studies* XII, 3 (1998), pp. 325-340.

[85] G. Villani, *Cronica*, cit., VIII, cap. IX.

[86] W. Braunfels, *op. cit.*, p. 252.

[87] «Anonymi Ticinensis liber», cit., p. 26 («Y esto porque todos los días, dos veces al día, se encuentran en el palacio del *Comune* o en la plaza del Atrio»).

[88] Una excepción podría estar representada por el «Versus de Verona», cit., pero los problemas relativos a la datación y a la autenticidad integral del texto aún no parece que se hayan resuelto.

finales del siglo XIII, en el célebre elogio de Bonvesin de la Riva, se abre camino tímidamente la alusión a la amplitud del nuevo patio del *Comune* aún en construcción, «conveniente a una ciudad tan grande» y a las «calles bastante anchas»: un requisito muy valorado siempre en la literatura turística de los siglos posteriores.

Medio siglo después, en el elogio de Opicino, los atributos positivos de Pavía están distribuidos en las dos categorías de «alto» y «ancho». A quien llega desde la llanura se le aparece una ciudad *sublimata*, «excelsis ecclesiis, elatis hedificis, altissimis ac numerosisque turribus»[89], *mirabile* el recortado perfil que se divisa en la llanura. Pero para quien la recorre en su interior las virtudes mayores están constituidas por la amplitud de los espacios: «datissimus fons», «viarum latitudine», «plateis et porticis bene dispositis», «platea eque longitudinis ecclesie latitudini et amplius», «maxima platea»[90]. El campanario de la catedral, en desventaja comparado con las demás torres laicas de alrededor por ser más bajo, se rescata porque «latitudine superat universas». Ahora ya en la descripción de las iglesias la *magnitudo* domina sobre la altura como carácter de valor.

Las plazas obtienen un especial interés. El párrafo conclusivo de la *descriptio civitatis* contiene precisamente una *descriptio platearum*, es decir, una descripción de los lugares en los que se sitúan los mercados especializados en distintos géneros.

No carece de importancia el que en el lenguaje medieval, para indicar el lugar del mercado y de encuentro social, se use preferentemente el término latino *platea* para designar la plaza, es decir, un espacio que excede las normales dimensiones de la calle, más que el término arcaico correspondiente, *forum*, relacionado con una organización diferente de la vida urbana.

A finales del siglo XIV, en su viaje a Tierra Santa, el florentino Giorgio Gucci recuerda muy bien la atmósfera interna de las ciudades italianas y lo usa como parámetro o término de comparación:

> Y dicho día fuimos hasta el Cairo, a una plaza que es el reducto principal de las mercancías, como si el hombre dijera en Rialto de Venecia o Mercado Nuevo de Florencia [...] La plaza era grandísima, como la del prado de Ognisanti[91].

Por último, triunfa decididamente la «plaza» en la Florencia de Gregorio Dati, pero ya estamos a principios del siglo XV: «Las calles dentro son rectas y anchas y todas abiertas y con salidas»; en el Puente Viejo se encuentra una «plaza con los bordes que muestra el río por encima y por debajo»; la residencia de los Priores es una «gran plaza enladrillada».

La valoración estética de los edificios se resuelve a menudo en un binomio que comprende la grandeza: «Magnífica y gran logia», «belleza y grandeza de las iglesias».

---

[89] «Por iglesias excelsas, edificios elevados, torres altísimas y numerosas.»

[90] «Fuente muy amplia», «anchas calles», «plazas y pórticos bien dispuestos», «plaza tan larga como el ancho de la iglesia e incluso más», «plaza muy grande».

[91] G. Gucci, «Viaggio ai luoghi santi», en M. Troncarelli y A. Lanza (eds.), *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Florencia, 1990, p. 270.

Sólo cuando se evoca el pasado vuelve a aparecer el término «alto»: Florencia reconstruida después del paso de Atila como una «fortaleza de torres de piedra de maravillosa altura», y Pisa, ciudad en decadencia, que sobrevive a su época gloriosa, cuyas bellísimas casa son «altas y magnas».

La representación figurativa de la ciudad muestra una resistencia aún mayor en la descripción de la «plaza». El espacio urbano no encuentra en ella algún interés, definición o dignidad. Engullida por la gran concentración de arquitectura, no consigue destacar como un componente esencial y caracterizador en los retratos de ciudades antes de finales del siglo XIV. Sólidos y compactos son los del Arezzo de Giotto (fig. 6), que no es Arezzo, y la Ytalia de Cimabue, que es Roma; pero no es menos impenetrable la Florencia que a mediados del siglo XIV se extiende bajo el manto abierto de la Virgen en el fresco de Santa María del Bigallo. Y, sin embargo, la «gran plaza» delante del Palacio Viejo entonces ya estaba terminada y el pintor pone mucha atención al reproducir también algunas situaciones *in fieri,* como el estado de las obras en curso para la construcción de Santa Cruz, de la catedral y del campanario. Entre iglesias y grandes palacios, descritos de forma que podían ser perfectamente reconocidos, el tejido conectivo está formado por elementos arquitectónicos que se corresponden con tipologías observadas de la realidad, pero multiplicadas más allá de cualquier coincidencia con el número y la posición real.

Nos encontramos ya a finales de siglo cuando, entre cúpulas y campanarios de la anónima ciudad de los frescos de Santa Catalina de Alejandría, en Galatina, se abre una pequeña explanada delante de una escalera de piedra.

En Padua, pintada al fresco en la Capilla Belludi de la basílica de San Antonio, el espacio asume la configuración más definida de una calle que, bordeando las murallas, llega hasta el primer plano.

Figura 6. Giotto y taller, *San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo,* h. 1288-1295. Asís, iglesia superior de San Francisco.

¿Y cuándo fue realizada la imagen del solitario castillo sobre el mar, dudosamente identificado con Talamón, atribuida casi unánimemente a Ambrogio Lorenzetti[92]? El autor posee una precisa noción de la ciudad como resultado de una equilibrada composición entre llenos y vacíos. Los edificios están dispuestos en perspectiva según un cierto número de diagonales, en función de un punto de vista alto. Pero sobre todo el pleno control del objeto se manifiesta por medio de una neta definición de la forma tal como se articula en el terreno, determinada por la línea irregular de las murallas urbanas. Este conocimiento del espacio y el dominio de los instrumentos con el que se describe son conquistas que sólo un profundo estudio sobre el tema nos permitirá conocer.

En el siglo XV el conjunto de la forma urbana y las grandes plazas consiguen tener su representación incluso en pequeños y sumarios retratos. Entonces la plaza de San Marcos, con sus monumentos, se abre paso entre las apretadas casas que componen la característica silueta oblonga de la Venecia miniada en el folio de un portulano[93]. Alrededor de la plaza del Campo, incrustada en la madera de una taracea, parece concentrarse toda la ciudad de Siena[94].

Incluso en los modelos a escala de las ciudades que sostienen en sus manos los santos patronos se puede advertir la atmósfera del espacio interior. El obispo Ubaldo tienen en su mano Gubbio, una caja hexagonal semivacía, con los edificios apiñados en el centro[95]. En el arco de pocos años, San Gimignano es representada según el esquema más arcaico, pequeña y de formas redondeadas, llena de torres, escondida entre los pliegues del manto de santa Fina[96] y extendida, casi desplegada con amplias pausas espaciales, en la variedad de sus arquitecturas, sobre las rodillas de san Gimignano, obra de Taddeo di Bartolo[97].

En los primeros decenios del siglo XIV la Roma oval contenida en los códices de la *Chronologia Magna* de Paolino Veneto (fig. 7) nos proporciona indicaciones sobre el espacio, pero en este caso la representación está sujeta a un código diagramático y no analógico, es decir, su finalidad es la de indicar unos recorridos, no la de describir la ciudad[98].

---

[92] Para una síntesis de las hipótesis de atribución cfr. la ficha de C. Ghisalberti en H. Millon y F. Magnago Lampugnani (eds.), *Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milán, 1994, pp. 429-430, n.° 5.

[93] Bérgamo, Biblioteca Cívica, portulano MA 313, fol. 30v. Cfr. *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bérgamo, 1989, p. 327.

[94] La taracea, que se encuentra en la antecapilla del Palacio Público, es obra de Mattia di Nanni.

[95] Anónimo del siglo XV, fresco, capilla del Espíritu Santo, Gubbio.

[96] Lorenzo di Niccolò, hacia 1402, óleo sobre tabla, San Gimignano, Museo Cívico. Cfr. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florencia, 1952, n.° 113*b*, col. 375, fig. 429.

[97] Taddeo di Bartolo, comienzos del siglo XV, óleo sobre tabla, San Gimignano, Museo Cívico. Cfr. G. Kaftal, *Iconography of the Saints*, cit., n.° 129*c*, cols. 437-438, fig. 437.

[98] Está contenida en los tres códices conocidos de la obra de Paolino Veneto, pero el Vaticano y el Marciano dan dos versiones distintas, mientras que en el de París está incompleta, parada en la primera fase del esbozo del perímetro de la muralla, vacío de contenidos. Para las consideraciones al respecto y la bibliografía relativa cfr. sobre todo A. Frutaz, *Le piante*, cit., I, fichas LXXII (tabla 143) y LXXIV (tabla 145); I. Insolera, *Roma*, Bari, 1980, pp. 11-12.

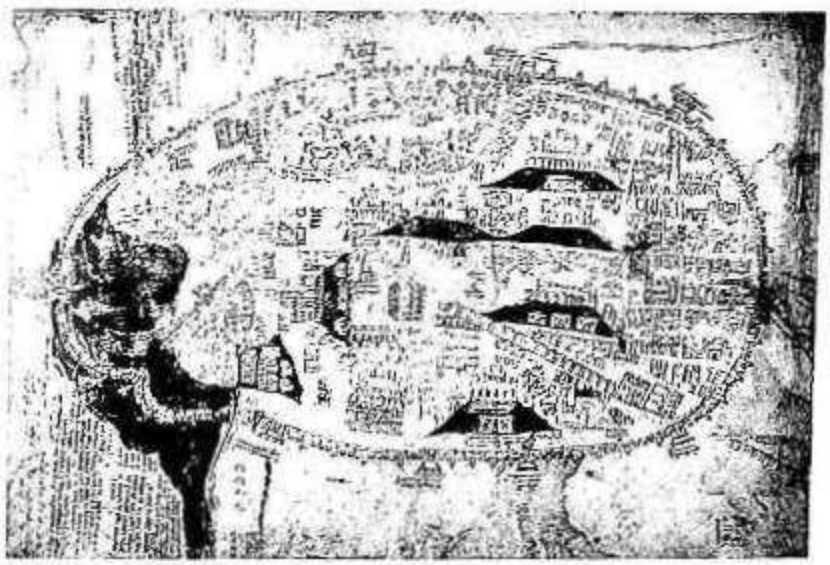


Figura 7 Paolino Veneto, *Plano de Roma,* dibujo a pluma de la *Chronologia Magna,* 1323.

La imagen está entendida, presumiblemente, como una transposición gráfica de los textos de los *Mirabilia,* con su bagaje de información sacra y profana, de historia y leyenda, realidad e imaginación: ésta es la diferente naturaleza de los centros de interés antiguos y modernos hacia los que se dirigen los peregrinos buscando el camino en el interior de la ciudad.

El espacio de este movimiento está reflejado en el mapa, dividiéndolo en breves recorridos seleccionados. Cada tramo entre dos metas sucesivas se representa diagramáticamente como una línea recta, independiente del conjunto, con su propia dirección y orientación, y sobre el mismo se construye, cuando existe, un somero y apenas esbozado aparato figurativo. En efecto, la representación no pretende facilitar un retrato completo autosuficiente, sino que, sencillamente, quiere sugerir y recordar el objeto que la palabra ha descrito. La referencia se encuentra al lado, en el folio, o hay que buscarla en los textos de los *Mirabilia,* como ocurre con los fragmentos de una colosal estatua de Nerón esparcidos junto a la estatua de Marco Aurelio[99], o con el Coliseo, representado con una cúpula porque se decía que era así en la Antigüedad[100]. Palabra e imagen concurren, por tanto, en la exploración de lo «maravilloso», como escribió Paolino a propósito del *mappa mundi* contenido en el mismo códice: «Requiritur autem mapa duplex, picture ac scripture. Nec unum sine altero putes sufficere»[101].

---

[99] R. Valentini y G. Zucchetti (eds.), *Codice topografico della città di Roma,* Roma, 1940-1946, I: *Catalogo delle XIV Regioni,* p. 100.

[100] *Ibid.,* III: *De Mirabilibus Civitates Romae,* pp. 195-196.

[101] Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 1960, fol. 13r («Es necesaria una doble representación, escrita y pintada. No creo que pueda servir la una sin la otra»). Sobre la transposición del mensaje geográfico oído a la visión en época moderna cfr. M. Quaini, «L'età dell'evidenza cartografica. Una nuova visione del mondo fra Cinquecento e Seicento», en *Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi,* dirección científica de G. Cavallo, Roma, 1992, pp. 781-812.

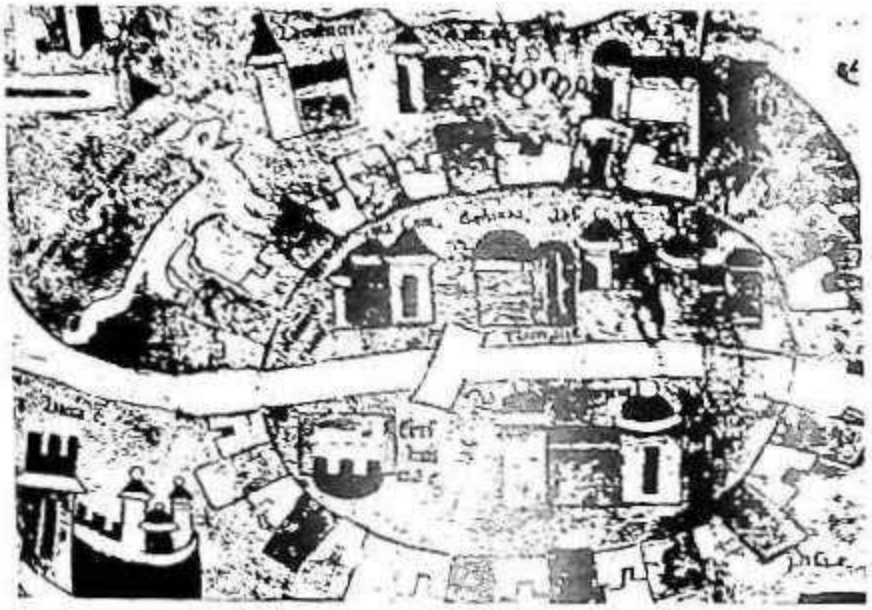


Figura 8. *Roma*, detalle de la reproducción del destruido mapamundi de Ebstorf (Baja Sajonia), h. 1240-1290.

La secuencia de los recorridos no depende de ninguna referencia métrica y está ligada únicamente a la posición relativa del observador durante su desplazamiento y a la concatenación de las voces siguientes. Por eso, quien pretende estudiar esta imagen de Roma como un documento topográfico no puede dejar de valorar como es debido la fragilidad «casi vítrea» de la conformación global, la misma que también se encontraba en uno de los textos citados más a menudo como término de referencia, aquel itinerario de Einsiedeln hoy tan lleno de lagunas y tan enigmático que también es considerado topográficamente poco fiable[102].

Para componer el conjunto, que llegará a tener una forma completa sólo cuando se encuentre dentro del dibujo de un recinto, habrá primero que encajar los elementos individuales. Queda el problema de la elección de una forma elíptica, que no aparece mencionada en los textos de los *Mirabilia* y tampoco en el campo de la iconografía simbólica, en la que domina el círculo. Pero otra Roma elíptica existe desde hace casi un siglo en la superficie del *mappa mundi* de Ebstorf (fig. 8), una representación del mundo, es cierto, pero concebida también con la intención de indicar «a quienes viajan la dirección y las cosas que encontrarán por el camino».

Las medidas

En el Valle del Arno como en Piamonte y la Llanura Padana, o, más lejos, en el Languedoc y el Perigord, en Gales como en Bohemia, entre los siglos XII y XIV los agrimensores trabajan con cuerdas, cadenas y jalones para medir la forma de los nuevos

[102] R. Valentini y G. Zucchetti (eds.), *op. cit.*, II, pp. 155-262.

centros que constituirán el nuevo mapa de poblamiento de la Europa medieval. De esta forma, en una galaxia de asentamientos repartidos en el entramado de la red existente, se vivirá en espacios programados *ad iustan mensuram,* es decir, construidos de manera que entre los distintos puntos hubiera unas relaciones geométricamente determinadas. ¿Tendrá esto alguna influencia en la cultura de la ciudad y en la percepción del espacio de estos nuevos ciudadanos?

Abades, obispos, feudatarios, reyes, emperadores, *comuni* son los fundadores. Ninguna autoridad política parece querer renunciar a un instrumento tan eficaz para la reorganización y el control de su territorio, pero, evidentemente, más allá de este denominador común, es diferente la relación que existe entre los fundadores y los inmigrantes a la hora de asignar las tierras y los privilegios y diferente es también el marco global en el que se integran las fundaciones.

Los reagrupamientos tipológicos y las analogías formales no sirven para colmar las distancias históricas. El mismo criterio con el que la medida es utilizada varía profundamente, así como varían los valores básicos en los que se apoya toda la construcción. Como para el arquitecto de las grandes catedrales, tampoco para el agrimensor que trabaja sobre el terreno la medida no es todavía una entidad abstracta, sino que se identifica materialmente con el instrumento patrón que cada ciudad, conservando celosamente su propia autonomía, aplica en sus transacciones. Brazos, pies, varas, onzas, puntos son nombres aplicados a unidades concretas cada vez distintas, las muescas de las cañas o los nudos de las cuerdas, y su empleo es la marca de fábrica que asigna inequívocamente a una ciudad la paternidad del objeto medido, ya fuera un pequeño paramento, un edificio o una nueva fundación urbana[103].

Ante el lector del *De Origine et amplitudine civitatis Veronae* de Torello Saraina aparece la figura de Giovanni Caroto, arquitecto veronés, que mientras se paseaba por el anfiteatro con un bastón en la mano, explicaba lo siguiente: «mensura practica est, quam teneo». Estamos a mediados del siglo XVI, y sin embargo Caroto aún tenía que precisar, para que nadie fuese llamado a error, que ha medido todos los edificios ilustrados en las tablas con la vara que se usa en el campo veronés, diferente de la que se usa en otras partes. Más adelante, en el libro, muestra la figura[104].

El diseño del conjunto de las tierras nuevas no está definido por una figura abstracta predeterminada y luego compartimentada en partes proporcionales, sino por una figura que deriva del desarrollo y de la combinación de módulos y submódulos de la unidad concreta. Los fundadores esperan, lógicamente, sacarle el máximo partido a sus creaciones, buscan el mayor número de vanos que den a la calle en relación al trazado vial y una diversificación jerárquica de los lotes. La geometría está llamada a responder a las exigencias de los beneficios y el tipo de relación escogida está estrecha-

---

[103] Desde este punto de vista, el problema de las tierras nuevas pisanas está abordado por P. Pierotti, «Pontedera. Un saggio di metrologia medievale», *Rivista geografica italiana* XCIV (1987), pp. 391-406, y el de las florentinas por D. Friedman, *Florentine New Towns*, cit., trad. italiana, pp. 188.189.

[104] T. Saraina, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona, 1540, fols. 13r, 33r-v, 38r. Cfr. W Lotz, «Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento», en *id.*, *L'architettura del Rinascimento*, Milán, 1997, pp. 213-219.

mente conectado con un mayor o menor grado de los conocimientos en la materia. Hay formas derivadas de la traducción en el terreno de unos sistemas métricos elementales y otras veces son fruto de unas operaciones sofisticadas que requieren una mayor competencia.

Las muchas, pequeñas y rudimentarias fundaciones se dejan tranquilamente a los anónimos técnicos locales, pero la existencia de un diseño complejo necesita una mente creativa, reclama su identificación con un autor[105].

¿Quién es o quiénes son los responsables de los proyectos de las tierras nuevas, los hombres capaces de traducir en el terreno y convertir en unidades de medida reales los sistemas de relaciones geométricas? ¿Son los mismos protagonistas de la arquitectura contemporánea que han aceptado prestar su obra, permaneciendo a la sombra de las autoridades políticas que han tomado las decisiones y de los comités que las han gestionado? Desde este punto de vista, las tierras nuevas florentinas del siglo XIV, que pudieron haber capitalizado experiencias anteriores en el ámbito de las nuevas fundaciones y de la acción urbanística dentro de la ciudad madre, ofrecen un argumento sobre el que habría que reflexionar detenidamente[106].

En cualquier caso, tanto en los sistemas sencillos como en los más complejos, a la hora de construir el espacio para los nuevos ciudadanos, las medidas no buscan una sintonía con las proporciones armónicas del universo, sino que sencillamente quieren someter el suelo de la manera que sea más conveniente para las cuentas de la autoridad fundadora. En la tierra, subdividida *secundum rationem,* el propietario puede calcular con exactitud sus ingresos, como hace el mercader en su libro de contabilidad.

Las cuentas y las medidas son los filtros a través de los cuales la civilización mercantil pone en marcha el proceso del conocimiento. La información del mundo que se deposita en los libros de contabilidad y en las guías para la actividad comercial es rica y variada, a veces muy precisa, jamás abstracta: lo concreto, lo aplicado y lo medible representan sus puntos de fuerza y sus límites[107].

También la ciudad se puede traducir en un conjunto de números y, de hecho, los números aparecen en gran cantidad en sus representaciones: el número de las puertas de ingreso principales y secundarias, de torres y emplazamientos fortificados de las murallas, de las torres interiores, de las iglesias, de los campanarios, de los hospitales, de los monasterios, de las criptas con reliquias de santos, de las casas en la vía pública, de las zonas cubiertas (atrios y pórticos), de los mataderos y de los molinos. Gregorio Dati proporciona incluso el número de leones, veinticuatro, que en Florencia se encuentran en el patio detrás del Palacio del Capitán.

Los *Mirabilia Urbis Romae* son un auténtico depósito de números, que varían continuamente de texto en texto a propósito del mismo asunto.

---

[105] Sobre el problema de la fama, del anonimato y del papel del artista en la Edad Media cfr. E. Castelnuovo, «L'artista», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale,* Bari, 1988.

[106] Cfr. D. Friedman, *Florentine New Towns,* cit., trad. italiana, pp. 186-189.

[107] Cfr. A. JA. Gurevič, «Il mercante», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale,* cit., p. 300; B. R. Motzo, *Il compasso da navegare. Opera italiana della metà del secolo XIII,* Cagliari, 1947; J. Le Goff, «La civiltà urbana (1200-1500)», en AAVV, *Storia economica d'Europa,* vol. I, Turín, 1979, p. 72.

Lo innumerable es un atributo de lo maravilloso y por ello aumenta el prestigio de la ciudad. «Tanta seges turrium» se encuentra en Roma según el Magister Gregorius «quot nulli hominum contigit enumerare»[108]. Para establecer definitivamente la verdad, Poggio Bracciolini quiso recorrer en persona el circuito de las murallas anotando el espacio entre las puertas, contando las torres y dando, por último, también esta vez un número: trescientos setenta y nueve[109].

Junto a los números se acumulan las cifras de los valores métricos relativos a la altura de las torres, campanarios y murallas, al perímetro de las fortificaciones, al ancho de los fosos y también a los grandes edificios y los grandes espacios públicos.

Con estos versos Roma presenta sus murallas en el *Dittamondo* de Fazio degli Uberti:

> Ecco la fibbia ch'è senza ardiglione,
> Ecco la ricca e bella mia cintura, che per gli antichi sí cara si pone.
> E perché sappi il ver di sua misura,
> Per poi notarlo a gente peregrina,
> Venti due miglia certamente dura[110].

A los «peregrinos» que, en cambio, llegaban a Florencia, una inscripción grabada en la destruida Porta a Pinti les mostraba la sexta muralla en términos métricos, indicando la amplitud del camino interno, del muro, del parapeto del camino exterior, así como la amplitud global, y celebraba toda la obra como «el mayor proyecto constructivo que el *Comune* hubiese encargado jamás»[111].

Presente en el terreno de las nuevas fundaciones o en los volúmenes de las catedrales, la medida, en cuanto índice de una escala, cifra de traducción de lo concreto en abstracto, sin embargo no se encuentra en ninguna representación durante toda la Edad Media. En pocos siglos, después de los últimos productos de los agrimensores romanos, esta clave métrica parece completamente perdida. En realidad lo que se perdió fue el interés en la calidad de la representación, no, desde luego, en la capacidad de construirla.

En un códice del monasterio de San Gall se encuentra la elaborada planta de un conjunto monástico, enviada a principios del siglo IX al entonces abad Gozberto: el conjunto, muy articulado, comprende una iglesia con sus pertenencias, alojamientos para monjes y sirvientes, jardines, alojamientos para los trabajadores de las tierras, recintos para animales[112]. ¿Era la planta de un monasterio real, un proyecto o sencillamente un es-

---

[108] R. Valentini y G. Zucchetti (eds.), *Codice topografico*, cit., III, p. 143 («Una cantidad tan grande de torres», «como ningún hombre ha llegado a contar»).

[109] P. Bracciolini, *Historiae De varietate fortunae*, París, 1723, I, p. 23.

[110] Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, cit., libro II, cap. XXXI, vv. 16-21.

[111] W. Braunfels, *op. cit.*, p. 64.

[112] San Gall, Stiftsbibliothek, Codex 1092. Cfr. P. D. A. Harvey, «Local and Regional Cartography, cit., pp. 466-467. La otra representación igualmente conocida, la catedral de Canterbury y sus anexos de la mitad del siglo XII (Cambridge, Trinity College, ms. R. 17.1, fols. 284v-285r), aunque influida por la primera, no se reconoce como proyecto constructivo y está clasificado como un simple mapa.

quema paradigmático del monasterio ideal? No es la única pregunta que nos plantea el dibujo. La otra, más importante, concierne al sistema usado para dibujar la planta. ¿Se trata, en efecto, de una planta, es decir, de una representación a escala? A la certeza de quienes creen que han descubierto la unidad de medida a través de la que se ha construido una retícula como base, se oponen las dudas de quienes encuentran las medidas de algunos trazos incoherentes con las proporciones del conjunto.

En cualquier caso, si verdaderamente sus antecesores fueron las topografías de los agrimensores romanos, por ahora no se le conocen descendientes directos. La tradición de la representación a escala parece haber desaparecido completamente y sólo en los primeros decenios del siglo XV la ciudad volverá a estar en un folio como una superficie definida por un conjunto de medidas abstractas.

El camino por el que la medida abstracta entra en juego en la construcción de la *forma urbis* no recorre terrenos de estrategias políticas o administrativas, como las que habían llevado al diseño de la marmórea Roma severiana. Durante una de sus estancias romanas, Leon Battista Alberti concentró en un brevísimo escrito las consideraciones relativas a la *Descriptio Urbis Romae*. *descriptio*, un término latino usado todavía con su propio significado, el de figura geométrica[113].

«Hoc ut facerem induxerunt amici literati, quorum studiis favendum censui»[114], declara el autor al principio de su discurso. No hay duda, por tanto, de que la incubación tuvo lugar en los círculos humanistas de la capital, quizá en apoyo o en concomitancia con otros estudios que reflejaban unos intereses análogos. Averiguar paciente y diligentemente la medida del cuerpo humano, de los edificios antiguos, de las ciudades, de toda la tierra, significaba en la nueva cultura encontrar la llave que abría todas las puertas a los principios de la armonía general del universo.

También durante la Edad Media las medidas y los números están presentes con abundancia en representaciones topográficas, pero escritos explícitamente sobre el papel y no criptados por medio del código de la escala. Esta solución, por ejemplo, aparece en la esquematización de Milán (fig. 4) incluida en el códice de las obras de Galvano Fiamma[115]. Una parte importante de la información está confiada a la escritura que registra también en correspondencia con los elementos figurados unos valores de medida., *X perticas* dentro de la superficie del *Broletto**, y la distancia en brazos entre una puerta y otra. Aunque se haya encontrado una correspondencia con la realidad, la presencia de estos valores de medida no debe llevarnos a engaño: una vez

---

[113] El texto sacado de un único códice fue publicado por primera vez en L. B. Alberti, «Descriptio Urbis Romae», en G. Mancini (ed.), *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Florencia, 1890. Un análisis detallado de la obra y su traducción italiana se encuentran en L. Vagnetti, «La "Descriptio Urbis Romae", uno scritto poco noto di L. B. Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico)», en *Quaderno n. 1 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Architettura, 1968, pp. 23-59. Algunas interesantes reflexiones sobre el argumento en el contexto de unas problemáticas más amplias se encuentran en J. Gadol, *Leon Battista Alberti*, Chicago-Londres, 1969, pp. 167-187 y *passim*.

[114] «Me animaron a hacerlo mis doctos amigos, cuyos deseos he querido satisfacer.»

[115] Para todas las indicaciones relativas y un comentario a la imagen en relación con la ciudad contemporánea cfr. las observaciones de L. Gambi y M. C. Gozzoli, *op. cit.*, cap. II, *passim*.

* Palacio de Justicia de los *Comuni* lombardos *[N. de la T.]*.

más, están simplemente registrados, del mismo modo que los nombres de los lugares, porque se consideran como parte integrante de las características del objeto. Hay que pensar en ellos, por tanto, como si hubieran sido superpuestos a la imagen después de que ésta hubiera sido construida y no usados para su construcción.

Una observación parecida se podría hacer para la perdida representación de Florencia que Antonio di Francesco da Barberino había realizado hacia 1370 y que se conoce sólo a través de la descripción del contemporáneo Lapo da Castiglionchio:

> [...] vi también, han pasado pocos años, una carta en la que Antonio di *messer* Francesco da Barberino, juez de la ciudad de Florencia [...] había figurado con mucha propiedad toda la ciudad de Florencia, esto es, todas las murallas y sus medidas, todas las puertas y sus nombres, todas las vías y las plazas y sus nombres, todas las casas que tuviesen huerta, así que claramente se reconocían y, además, escrito estaba de su mano encima de cada calle y lugar el nombre[116].

Así pues, de nuevo es la escritura la que media entre lo abstracto y lo concreto, la que habla de las medidas.

Líneas de composición

La imagen de una ciudad suntuosa está colocada en una situación central entre otras más pequeñas y esquemáticas en la esfera tripartita que la Prudencia mide con el compás en los frescos de casa Minerbi, en Ferrara: se trata de Jerusalén, que Ezequiel había consagrado como ombligo de la tierra, y que los *mappae mundi* medievales situaban en el punto de convergencia de los tres continentes (Ez 5, 5)[117].

También en las cartas geográficas el lugar central puede aparecer relacionado con una posición de superioridad o de poder, con una función de coordinación y control. En la imagen gráfica incluida en el *Chronicon maius* de Galvano Fiamma, Milán (fig. 4) es el eje de su florida región; asimismo, la parte adyacente de la campiña lombarda converge en Pavía en la corografía de Opicino[118]. *Suburbia*, *villae* e *oppida* rotan armónicamente en círculos concéntricos alrededor de Florencia en la *laudatio* de Leonardo Bruni[119].

¿Existe un centro del centro? En la Milán de Galvano Fiamma está ocupado por el *Broletto*. En Florencia Giovanni Villani lo sitúa en la casa de los cónsules del Arte

---

[116] «Epístola de *messer* Lapo da Castiglionchio a *messer* Bernardo canónigo florentino», publicada en G. Boffito y A. Mori, *op. cit.*, pp. XIX, 6.

[117] Para el problema del centro en los mapas geográficos cfr. U. Tucci, «Atlante», en *Enciclopedia Einaudi*, II, Turín, 1977, pp. 32-58; M. T. di Palma, «Cartografia medievale», en AAVV, *Storie di viaggiatori Italiani. L'Oriente*, Milán, 1985, pp. 88-107; D. Woodward, «Medieval "Mappaemundi"», cit., pp. 340-342.

[118] P. Marconi, «La città come forma simbolica», en P. Marconi, F. P. Fiore, G. Muratore y E. Valeriani (eds.), *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, 1973, pp. 41-46.

[119] L. Bruni, «Laudatio Florentinae Urbis», en H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago-Londres, 1968, pp. 239-240.

de la Lana, Gregorio Dati en el Mercado Viejo. El canciller Leonardo Bruni prefiere indicar el Palacio de la Señoría, fácilmente distinguible entre los edificios como la nave pretoriana en medio de la flota[120].

En el concepto de centro de la ciudad convergen un carácter topográfico –una aproximativa localización central respecto a las partes–, un carácter de dominio –la zona donde están las sedes de las instituciones principales– y un carácter histórico, por lo menos en la mayor parte de los casos: la ciudad se ha desarrollado expandiéndose, aunque sea de forma irregular, desde un núcleo más antiguo, que por ello constituye su parte interior. Por tanto, el centro también es continuidad con la tradición de los asentamientos, con las primeras localizaciones del culto y del poder, aunque las coincidencias reales deben comprobarse en cada caso.

Sin embargo, esta dialéctica entre centro y periferia del organismo urbano se consolida sólo en las áreas que cuentan con importantes *comuni*. En este ámbito la construcción de la ciudad medieval se puede identificar con el largo proceso con el que la autoridad comunal, al oponerse a la ocupación individual del suelo y del espacio, a los abusos de intereses contingentes, crea y modela el espacio público, que encuentra su momento conclusivo en el lugar central.

Desde un punto de vista legislativo, el lugar central está puesto de relieve y protegido por unas normas que aseguran su mayor limpieza y decencia (prohibición para realizar determinadas actividades poco higiénicas o poco dignas), la absoluta practicabilidad (rigurosa prohibición de estorbos permanentes o máxima limitación de obstáculos precarios), el cumplimiento de los requisitos que hagan posible la composición unitaria desde un punto de vista estético. En Siena las obligaciones impuestas a los edificios de la plaza del Campo son extremadamente precisas:

> También establecemos y ordenamos que si alguna casa o casa de vecinos fuese construida de nuevo en la zona del Campo del Mercado, en todas y cada una de las ventanas de la casa o de la casa de vecinos que dieran al Campo del Mercado se deberán poner columnillas y se harán sin balcones[121].

Desde el punto de vista del tejido urbano el lugar central es el punto de convergencia de los principales recorridos que conducen hasta las puertas para salir hacia el campo. El tráfico roza los espacios destinados a las reuniones del pueblo, pero no los cruza, y desde el centro se reparte por otros caminos secundarios que alimentan los barrios antiguos y las nuevas expansiones planificadas.

La conformación arquitectónica y urbanística del lugar central escapa, sin embargo, a cualquier intento de clasificación: tiene mil caras, tantas como las ciudades. La marcada individualidad de las soluciones es la suma de las respuestas a los empujes de agregación de diversa naturaleza que se manifiestan en cada lugar de maneras y en

---

[120] G. Fiamma, *Politia Novella*, cit.; G. Villani, *Cronica*, cit., IX, cap. CCLVII (cfr. G. Fanelli, *Firenze*, cit., p. 54, y D. Friedman, *Florentine New Towns*, cit., trad. italiana, p. 244); G. Dati, *Istoria di Firenze*, cit., p. 115; L. Bruni, «Laudatio», cit., p. 237.

[121] L. Bortolotti, *Siena*, cit., pp. 35-38.

tiempos diferentes: condicionamientos ambientales, sistemas de comunicación, asentamientos preexistentes, presencia de poderes políticos exteriores, de un poder obispal, o de fuertes grupos familiares que en ausencia de un poder central se han cruzado en situaciones alternas.

Una de las expresiones más sobresalientes de este proceso, sin duda, es la construcción de una plaza principal o de un sistema orgánicamente articulado en varias plazas destinadas a las funciones civiles, religiosas y comerciales.

Cuando los respectivos poderes se trasladan a sus sedes definitivas o reedifican las ya existentes a una escala mayor para adaptar su tamaño al de una comunidad más grande, se crean a su alrededor unos adecuados espacios que dan al exterior, y los embellecen con elementos ornamentales como estatuas y fuentes; pero el número y la distribución de las funciones localizadas en las plazas son unas variables que determinan una gama de combinaciones posibles.

En Venecia el comercio dispone de un propio centro en Rialto, y el Palacio Ducal y la basílica de San Marcos, en estrecho contacto, se asoman a espacios dilatados en anchura y profundidad que durante el siglo XVI recibirán su característica conformación en «L». En otras partes las plazas civiles y religiosas están netamente separadas, mientras que los mercados encuentran una ubicación difusa en el área de comunicación.

Desde finales del siglo XIV la presencia de estructuras comerciales permanentes o precarias irá desapareciendo paulatinamente de las plazas centrales, para evitar cualquier contaminación con las funciones administrativas y representativas de un nuevo régimen político. A los monumentos símbolo que allí se concentran, por sí solos suficientes para identificar a la ciudad, a veces se los presenta juntos, componiendo pequeños modelos como los que aparecen sobre una bandeja o están confiados a las protectoras manos del santo patrono, o como el de plata, descrito por Salimbene de Adam, ofrecido por las mujeres de Parma a la Virgen para que alejara a los enemigos[122].

Pero el sistema de plazas no es la única forma a través de la cual se manifiesta el lugar central. En las tierras nuevas la alternativa es una única plaza, de forma rectangular o cuadrada, o una calle principal, de mayor anchura, a veces dotada de un porticado continuo, en la que confluyen el tráfico de paso y las actividades de carácter comercial[123].

En las ciudades con puerto el lugar central renuncia a la centralidad topográfica en favor de la zona frente al muelle, por ser el área donde los intercambios son más intensos y, por tanto, donde se produce la riqueza de la ciudad.

En Pisa, república marinera formada a partir de la agregación de diversos núcleos alrededor de las oportunidades ofrecidas por el río, un lugar central sin duda era el cinturón en torno a la ribera, y perpendicular a ésta se desplegaba la amplia red viaria hacia las dos orillas. El puente viejo, situado en el cruce de dos vías principales, con bancos y tiendas adosados a las rampas, era el eje del sistema. La plaza religiosa se encontraba en los márgenes de la zona habitada pegada a las murallas, y la real plaza cívica se estaba aún creando en el siglo XIV, en una posición retirada respecto al río.

---

[122] Salimbene de Adam, *Cronica*, G. Scalia (ed.), Bari, 1966, I, pp. 283-284.

[123] D. Friedman, *Florentine New Towns*, cit., trad. italiana, p. 78.

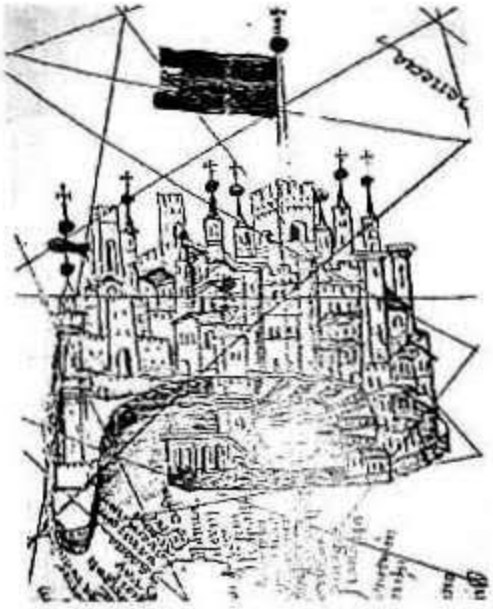


Figura 9. Battista Beccari, *Génova*, detalle de la *Carta náutica del Mediterráneo*, 1435.

Toda la aglomeración de Mesina gravitaba en la ensenada del puerto, dominada por la mole del palacio real, y lo mismo ocurría en Génova, tan corta de espacios y carente de una plaza propiamente dicha, donde el lugar central, el único realmente amplio, era la hoz formada por la Ripa* grande, en la que las callejuelas descendían en diagonal para asomarse al puerto (fig. 9). Es aquí donde los cónsules ejercían un rígido control sobre la actividad de construcción de los particulares, determinando la calidad formal de los edificios de estructuras porticadas que formaban el compacto frente del arco de la costa.

El río, con sus orillas en Pisa y la hoz del puerto en Génova y Mesina, fue, de hecho, seleccionado como elemento característico y central, encuadrado en los primeros sintéticos retratos de las tres ciudades aparecidos entre los siglos XIV y XV.

La alineación del frente construido que en la Ripa grande de Génova se curvaba para seguir la conformación curvilínea de la costa aparece como uno de los principales soportes de la composición urbana.

La línea recta triunfa en los *corpus* legislativos cívicos. En la ciudad construida otro triunfo igualmente indiscutible se puede encontrar solamente en las tierras nuevas de toda Europa, donde la carta blanca del territorio de fundación hace posible unas composiciones formadas por calles ortogonales, «via que facit crucem cum predictam»[124].

En las intervenciones públicas en el interior de los viejos centros los mismos criterios axiales guían las obras de reorganización de la red viaria. La expansión planificada de Brescia en las primeras décadas del siglo XIII diseña en una vasta área la ciudad de la futura inmigración, enderezando las deformidades de las principales vías existentes y asignándoles, con la continuidad de los trazados, un desarrollo rectilíneo[125].

---

* Ribazo *[N. de la T.]*

[124] «Una calle que forma una cruz con la anterior.»

[125] E. Guidoni, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Bari, 1981, pp. 90-94; V. Frati, R. Massa, G. Piovanelli y F. Robecchi, *Brescia*, Bari, 1989, pp. 37-42.

A finales del mismo siglo, una serie de intervenciones coordinadas permiten que la Florencia medieval vaya al encuentro del Renacimiento como un *exemplum* de orden axial, como una construcción simétricamente organizada alrededor de algunos polos estratégicos de referencia que parece exaltar la vocación ortogonal contenida en el trazado romano, todavía claramente legible[126].

Se abrió una nueva calle rectilínea entre Orsanmichele y el Palacio del Pueblo a través de la Badia, y la calle de Borgo San Gallo se prolongó hasta el «cruce» con la actual calle Salvestrina[127]. Pocas décadas después, los polos simétricos respecto al cinturón antiguo, catedral / baptisterio y nuevo Palacio del Pueblo, fueron comunicados por una calle ensanchada y regularizada, llamada por esto calle *Larga*.

Según la crónica de Giovanni Villani, las propias murallas del mismo cinturón fueron integradas en un sistema de ejes perpendiculares (de Porta Romana a Porta San Gallo, de Porta al Prato a Porta della Croce), con lo cual los mayores edificios de la ciudad, fácilmente visibles a través de los nuevos canales abiertos, se convertían también en puntos de orientación para moverse por la ciudad y construir así su propio mapa mental[128].

No obstante, tampoco pueden ser asumidos estos principios como elementos para una síntesis, como una clave de lectura válida para reconstruir el desarrollo de los asentamientos en los que la agregación se produjo siguiendo otros ritmos y procesos, bajo la égida de un poder político ajeno a la ciudad.

En la misma Italia, estos fenómenos se producirán con fuerza, provocando una gran diversidad en el sur de la península. En Bari, por ejemplo, si la catedral tenía una situación central, la desconfianza del soberano para establecerse en medio del asentamiento, movido por fuertes impulsos autonómicos, determinó la decisión de construir en una zona periférica su propia sede, la fortaleza normanda. Y, a su vez, esta presencia marcó un límite, frenando la expansión y comprimiendo la ciudad en ese lado.

La cultura islámica modeló Palermo como un entramado sutil de calles ramificadas desde el lugar público hasta las barreras de los edificios privados, creando callejones sin salida. Es necesario ver las iglesias, los jardines, los palacios nobiliarios, los mercados repartidos por las anchas calles como múltiples e independientes polos de referencia alrededor de los cuales el asentamiento se ha ido agregando en formas bien alejadas de las simetrías axiales florentinas.

En el plano de la superficie pictórica un detenido examen distinguirá unas líneas adecuadas que reproducen la estructura compleja y articulada de la ciudad.

A finales del siglo XIII la *civitas* es un organismo lo suficientemente maduro como para haber elaborado unos instrumentos eficaces para su organización legislativa y espacial, pero no para su representación figurativa.

Y quizá con la Roma pintada al fresco por Cimabue en una de las bóvedas de la basílica de Asís se abre un rico periodo de búsqueda en torno al tema de los retra-

---

[126] G. Fanelli, *Firenze*, cit., p. 36. Sobre el tema de la construcción ortogonal de Florencia cfr. D. Friedman, *Florentine New Towns*, cit., trad. italiana, pp. 248, 251-254.

[127] G. Fanelli, *Firenze*, cit., p. 33.

[128] G. Villani, *Cronica*, cit., IX, cap. CCLVI-CCLVII.

tos de ciudades. Cimabue recorre el camino del «realismo» arquitectónico, la identificación de cada uno de los edificios que él recompone en una síntesis que aún no puede prescindir de un esquema iconográfico como guía, esto es, la figura geométrica piramidal.

Luego, en los años treinta del siglo siguiente, en las paredes del Palacio Público de Siena, aparece el primer nuevo y gran paisaje urbano, obra de Ambrogio Lorenzetti. Todavía no es un retrato de la ciudad como sujeto autónomo, ni la representación hace de la ciudad su objetivo principal. Como Lorenzo Ghiberti, también san Bernardino ve en el fresco una sociedad en movimiento, y no un espacio construido, con su consistencia material:

> Cuando me giro hacia la paz, veo las mercancías moviéndose alrededor, veo bailes, veo arreglar las casas, veo trabajar las viñas y las tierras, sembrar, ir a los baños, a caballo, veo a las muchachas en busca de marido, veo los rebaños de ovejas [...][129].

En efecto, la pintura ha reconstruido como escena de la acción del «pueblo de los Nueve» un convincente paisaje sienés, pero todavía no es Siena. Algún edificio ha sido identificado, pero el único que se reconoce inmediatamente es la catedral, puesta en lo alto a la derecha, con una función análoga a la de una cartela con el nombre de la ciudad.

A lo largo del siglo, junto a muchas pruebas de tamaño reducido, sellos, miniaturas, modelos confiados a Vírgenes y santos, se compusieron dos retratos que describen centros urbanos en su globalidad, no sintetizándolos en una visión parcial, ni subordinándolos a la representación de otros contenidos: Florencia, que se ofrece bajo el manto abierto de la Virgen, y Padua, a la que san Antonio invita a contemplar con un gesto.

La circularidad de los confines permanece como elemento del esquema compositivo, aunque está muy atenuada ante la complejidad del objeto contenido. Tanto Florencia como Padua presentan en primer plano un muro de fábrica ligeramente arqueado. Padua también encuentra su cierre en el arco de las murallas, que se adapta a la arquitectura del luneto; en cambio, Florencia no tiene unos límites propios, sino sólo los impuestos por la línea irregular de los pliegues del manto.

La referencia y guía de toda la composición sigue siendo el vertical plano de fondo, que no queda libre ni desempeña la función de cielo, como en algunas de las miniaturas del *Libro del Biadaiolo*[130], sino que está todo ocupado por la superposición de elementos que se intersecan a alturas escalonadas. La sucesión de los alzados frontales de los edificios se puede leer de abajo arriba siguiendo una división temporal, en un itinerario que corresponde en el espacio real a un avanzar del exterior hacia el interior.

El cuerpo compuesto y articulado de la ciudad se desarrolla en vertical sobre el plano y se vuelve completamente visible en una sucesión que de algún modo respeta la

---

[129] San Bernardino de Siena, *Le prediche volgari. Predicazione del 1425 in Siena*, C. Cannarozzi (ed.), II, Florencia, 1958, p. 266.

[130] Meo di Guido da Siena, primera mitad del siglo XIV, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

dislocación de los principales monumentos, en relación tanto a las posiciones recíprocas como a la conformación global. En Florencia sólo un tejido conectivo de anónimas moles de edificios cubre las distancias entre éstas. En Padua aparece también el espacio interior de la ciudad, con la calle que saliendo del límite de las murallas recorre los planos sucesivos hasta llegar al primero.

El objetivo final de esta búsqueda será la puesta a punto de los instrumentos necesarios para representar ese espacio que al entrelazarse con los edificios define la fisonomía de la ciudad: la relación entre llenos y vacíos, la cualidad de las calles, de las plazas y de los monumentos, la configuración de la forma en su conjunto.

Fue exactamente en 1500 cuando Antonio Colb puso en venta a tres florines la monumental xilografía de Venecia[131]. En esa época la búsqueda casi había terminado, había sido inventado un nuevo modo de representación perfectamente adaptado a la ciudad y a las exigencias de la cultura y del imaginario urbano contemporáneo: el retrato de la ciudad se había convertido en un instrumento de realidad e ilusión, una obra artística y un producto comercial.

[131] Para un análisis de la creación de las vistas en perspectiva y su difusión por medio de los libros de ciudades cfr. L. Nuti, *Ritratti di città*, cit., en especial cap. V.

8

PAISAJES ESCRITOS Y PAISAJES REPRESENTADOS*

Cristina Maritano

Espacio y paisaje

«Un primer hecho cierto es que en la civilización de este tiempo el campo lo es todo», recordaba Georges Duby al principio de *Economía rural y vida campesina en el Occidente Medieval*[1]. En el año 387, mientras paseaba por la vía Emilia, san Ambrosio notaba con dolor el abandono del campo junto con la ruinosa condición de las ciudades[2]. El declive continuaría con las invasiones del siglo V, agravándose aún más durante la guerra greco-gótica y la dominación longobarda. La llegada de pueblos nómadas y seminómadas, la caída de las estructuras estatales romanas, la crisis de las ciudades y el sensible descenso demográfico llevaron a la progresiva degradación del territorio, a la incuria y a la inseguridad de los caminos, al aumento de los bosques y de las zonas pantanosas. El aumento de los espacios sin cultivar, sujetos a la lógica de una economía selvático-pastoril, propia de los pueblos no sedentarios que habían conquistado el Occidente, se produjo casi por todas partes en las zonas que la colonización romana había hecho cultivables y practicables. Para la Galia merovingia se ha llegado incluso a hablar de «civilización del bosque», en la que «áreas habitadas», concentradas a lo largo de los caminos y las vías fluviales, «estaban como esparcidas por un océano de bosques y de tierra inculta»: un mundo en el que existían un «bosque cercano» y un «bosque lejano», donde el hombre no se atrevía a entrar[3].

---

* Quiero agradecer a Enrico Castelnuovo, Monica Donato y Giovanni Romano sus generosos consejos. Un especial agradecimiento también a mis amigos Maurizio Ciappi y Fabrizio Federici. Por supuesto, los posibles errores e ingenuidades contenidos en el texto sólo son atribuibles a quien lo ha escrito.

[1] G. Duby, *L'Economie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval: France, Angleterre, Empire, IX-XV siècles*, Paris, 1962 [*L'economia rurale nell'Europa medievale. Francia, Inghilterra, impero (secoli IX-XV)*, trad. de I. Daniele, Bari, 1970, tomo I, p. 57; ed. cast.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente Medieval*, trad. de J. Torras Elías, Madrid, Ediciones 62, 1991].

[2] V. Fumagalli, *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Bari, 1992, p. 33.

[3] G. Fourquin, «Le premier Moyen Âge», en G. Duby y A. Wallon (eds.), *Histoire de la France rurale*, París, 1975, p. 304.

Es difícil establecer el comienzo de la recuperación, sensible ya a partir del siglo VII, pero frenada o incluso interrumpida por las incursiones vikingas, sarracenas y húngaras de la época poscarolingia, aunque siempre continua, inexorable, hacia la conquista de nuevos espacios cultivables, primero en las zonas que ya habían sido cultivadas con anterioridad, y luego hacia las fronteras septentrionales y orientales. Desde el siglo VIII hasta las primeras décadas del siglo IX las fuentes documentan un incremento de las iglesias rurales (cuyos primeros testimonios se remontan sólo al siglo anterior) y de las fundaciones monásticas a un ritmo tan elevado que al final se tuvo que pedir la intervención de los reyes carolingios para destruir las iglesias superfluas[4]. Los centros monásticos y obispales fueron los grandes promotores de la deforestación, del saneamiento y de la roturación de los terrenos que transformaron de manera radical y definitiva la fisonomía de Europa. En el siglo X, algunos factores concomitantes, como la amenaza de las incursiones sarracenas, magiares y vikingas y el desorden político en el mundo poscarolingio, contribuyeron a la intensificación del fenómeno del encastillamiento, a la fortificación de edificios y poblados ya existentes y a la edificación de castros normalmente en alto, o en cualquier caso en lugares militarmente fáciles de defender. Los castros y los monasterios tuvieron un papel fundamental en la reorganización agraria del territorio y en la fundación y desarrollo de aldeas, allí donde se concentraba la población rural, esparcida en asentamientos intercalares. Hacia finales de siglo empezaron a advertirse los primeros signos de una recuperación de la agricultura, del crecimiento demográfico, del renacimiento de las ciudades, y el campo, según la célebre imagen de Rodolfo el Glabro, se iba revistiendo de un «cándido manto» de iglesias[5].

En un contexto de ruralización de la sociedad, invasiones de pueblos nómadas o seminómadas, crisis demográfica y económica, se asiste a partir del siglo V, y sobre todo desde el VI, a una disminución, tanto en la literatura como en el arte, de las «imágenes rurales»[6]. Para los textos figurativos se trata de una ausencia casi total, a no ser que quieran considerarse como «imágenes rurales» esos pocos «signos» con los que es evocado el ambiente vegetal en las obras del siglo V en adelante. El desinterés por la realidad fenoménica que afecta al arte cristiano lleva a una pintura en la que, como dijo Toesca, «se restringe el rayo de visión de la realidad; [...] en torno a las figuras, que ya no tienen una consistencia real, faltan la luz, la atmósfera, el espacio»[7]. La ausencia del paisaje en la pintura occidental durará, con pocas excepciones, hasta la Baja Edad Media. El cambio en los textos escritos no será tan drástico, pues en ellos las imágenes no llegarán a desaparecer del todo, comenzando a ser más frecuentes a partir de la época carolingia. La herencia de la retórica antigua, por una parte, y la tradición bizantina, por la otra, plasmarán las representaciones sobre modelos bien establecidos, y serán un constante punto de referencia durante toda la Edad Media y aun después.

---

[4] A. A. Settia, *Chiese, strade e fortezze nell'Italia medievale*, Roma, 1991, pp. 3 ss.

[5] Rodolfo el Glabro, *Cronache dell'Anno Mille*, G. Cavalli y G. Orlandi (eds.), Milán, 1989, p. 133.

[6] G. Fourquin, *op. cit.*, p. 293.

[7] P. Toesca, *Il Medioevo*, Turín, 1927, p. 13.

Desde el siglo X los testimonios de cronistas, viajeros y, en menor medida, de artistas, se harán más numerosos. Los «paisajes escritos» y los «paisajes representados» que han llegado hasta nosotros constituyen unos valiosísimos textos en los que se pueden encontrar, más que el espacio real al que aluden las descripciones y las representaciones, los «sentimientos e imágenes» a ellos ligados[8]. Son «paisajes», como se verá, diversos por estilo, por elección de los temas, de los puntos de vista y de la escala (del detalle de la roca al claro del bosque, a la llanura vista desde la cima de una montaña), que constan de elementos «naturales» y «construidos».

Paisajes escritos

Sucede en la fuentes escritas que «el autor medieval expresa, inconscientemente o no, sus actitudes mentales y las pulsiones afectivas» en el momento en que describe una cierta realidad[9]. En efecto, muy a menudo, más que la realidad material de un paisaje, aparece en los textos su representación mental, junto con las sensaciones que suscita y la imagen que de la misma se quiere transmitir. La importancia de la tradición literaria, que condiciona los modos de ver y de escoger los lugares para la edificación, la simbología política de la que puede revestirse un edificio elevado a una determinada altura, o el significado religioso que puede esconder, así como, por último, la admiración por la belleza de un sitio o la emoción de un panorama impresionante, son temas que se pueden investigar gracias a la lectura de estos textos.

El peso de la tradición retórica, en particular la herencia virgiliana, se impone fácilmente, no sólo proporcionando el estilo, sino que muy a menudo también orienta la mirada y hace que sólo algunos detalles sean observados y recordados y que otros ni siquiera se tengan en cuenta[10].

Sobre el tema del *locus amoenus,* Ernst R. Curtius ha dejado varias páginas de una ejemplar y memorable claridad[11]. El antiguo motivo retórico, que se remonta a los tiempos de Homero, Teócrito y Virgilio, conoce durante la Edad Media una fortuna extraordinaria tanto en la literatura como en el arte, siendo reelaborado infinidad de veces y utilizado para infinitas descripciones, que deben bien poco a una concreta observación. El paraíso terrenal se lo imaginan como los virgilianos campos elíseos (más los árboles frutales) y el lugar de la eterna primavera, el claro con hierba y lleno de flores, sombreado y verde, cerca de un arroyo o una fuente, se convierte en el «paisaje ideal», hasta el punto de constituir también un modelo hacia el que tender, un sueño que cumplir. Muchos de estos textos fueron recogidos por Wilhelm Ganzenmüller en 1914, bajo el tema más general del «sentimiento de la naturaleza en la Edad

---

[8] C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo,* Turín, 1983.

[9] M. de Boüard, «Storia e archeologia nello studio dei castelli medievali», en R. Comba y A. A. Settia (eds.), *Castelli, storia e archeologia,* Actas del congreso (Cuneo, 6-8 de diciembre de 1981), Turín, 1984, p. 7.

[10] P. Jacques, *L'histoire intellectuelle de l'occident médiéval,* París, 1973, p. 179.

[11] E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1948 [ed. it.: *Letteratura europea e Medioevo latino,* trad. de R. Antonelli, Florencia, 1992, pp. 207-226].

Media»[12]. Lo que aparece claramente, aunque la investigación haya sido parcial, es que el interés por el género de la *descriptio loci* aumenta a partir de los siglos centrales de la Edad Media. Hay que decir que la observación a veces puede ser más precisa y la descripción más concreta a propósito de la vegetación (por ejemplo, la mancha mediterránea[13]), pero el «hermoso paisaje» descrito es, en cualquier caso, fruto de la cultura literaria y para nosotros sigue siendo impalpable la «realidad» de esos lugares. Veamos, por ejemplo, la descripción, atribuida a Benito de Alignan, del lugar en el que hizo construir el castillo de Saphet, en Siria: se habla de «ficus, mala granata, amygdala et oliva», de «abundantia frumenti, vini et olei, leguminum et olerum et fructum electorum, lactis et mellis copia», con una fidelidad impresionante a los modelos retóricos[14].

De especial interés son las descripciones de los sitios donde surgen los monasterios, en las que «el elogio de la naturaleza pintoresca se une al de los monumentos»[15]. Aquí se limitan a citar un solo ejemplo, el de la abadía de Fécamp, descrita como inmersa en un rincón paradisíaco («paradisis hortus») en una carta de Baudri, arzobispo de Dol (segunda década del siglo XII)[16]. También merecen una consideración aparte los textos concernientes a la fundación de los monasterios. A menudo en la elección del sitio no se tiene en cuenta sólo la presencia de agua y de bosques, la fertilidad del suelo, la posición aislada, sino también la belleza del lugar, o las posibilidades que puede ofrecer para ser transformado, si aún no lo ha sido, en un rincón del paraíso[17]. «In pulcherrimo situ», «in valle amoenissima»: los propios lugares son testimonio de la gloria de la Creación y, como escribió el compilador de la *Vida de san Adelardo*, por su salubridad y por su belleza responden a las exigencias de los monjes; en el caso de la fundación de la abadía de Corbie, habían sido precisamente estas razones las que habían guiado la búsqueda y la elección[18]. En la *Vida de san Martín de Vertou* se cuenta que, después de

---

[12] W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, Berlín, 1914. Los textos no aparecen en su lengua original, sino traducidos al alemán. Cfr. además Cl. J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley, 1967.

[13] W. Ganzenmüller, *op. cit.*, p. 144.

[14] V. Mortet y P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XIe-XIIIe siècle*, Paris, 1995, parte II, doc. CXXIV, p. 264 («Higos, granadas, almendras y aceitunas», «trigo, vino y aceite, legumbres y hortalizas y frutos selectos en abundancia, gran cantidad de leche y miel»).

[15] *Ibid.*, parte I, p. 345.

[16] *Ibid.*, parte I, doc. CXXX, pp. 343 ss.

[17] En los *Instituta generalis capituli apud Cistercium* (1134) se lee lo siguiente: «In civitatibus, castellis, villis, nulla nostra construenda sunt coenobia, sed in locis a conversatione hominum semotis» (*ibid.*, parte II, doc. VIII) («En las ciudades, en los castillos, en las granjas no se debe construir ningún monasterio nuestro, sólo en lugares alejados de la compañía de los hombres»).

[18] A los ojos del abad Gerardo, también era significativa la forma del valle en el que se levantó la abadía de Corbie, rodeada por tres montes dispuestos como la letra griega delta. Cfr. Gerardo, «Vita S. Adelardi», en *Acta sanctorum*, enero, I, p. 116: «Est autem locus super Wiserae fluvium, maxime amoenitatis et temperiei elementorum ita competens, ut conotet creatus ab initio ad usus monachorum. Dilatatur siquidem in vallis planitie, figuratus in modum deltae litterae» («Así pues, hay un lugar sobre el río Wiser, muy placentero y tan bien adaptado al equilibrio de los elementos que demuestra que fue creado desde el principio para uso de los monjes. En efecto, se abre en la misma llanura de un valle, modelado a guisa de la letra delta»). Cfr. W. Ganzen-

haber fundado un monasterio, se le cambió el nombre al lugar, el cual precisamente en virtud de su belleza fue llamado «Bellum locum»[19]. A principios del siglo XIII, la descripción del sitio en el que surge Claraval, aun resaltando su belleza, la fertilidad y la abundancia de agua, se hace programáticamente más precisa: «Si situm Clarae vallis nosse desideras, haec tibi scripta sint pro speculo», escribe el anónimo autor[20].

A veces es la retórica del lugar desierto y árido, donde la vida de los monjes se vuelve difícil por las condiciones naturales, la que predomina, como sucedió en una bula del obispo de Turín, Cuniberto, a favor del arciprestazgo de San Lorenzo de Oulx, en el alto Valle de Susa. Fechada en 1095, es, en realidad, como demostró Carlo Cipolla, un documento falso de finales del siglo XII. En su recorrido por la historia de la fundación, el anónimo recopilador aprovecha la ocasión para introducir una amplia descripción del «locus inter alpes situs», «reverentia et religione revera dignus». Con imágenes de rara eficacia, se extiende ante nuestros ojos un áspero y nevado paisaje montañoso: «inter gelidas illas alpes algore nivium et affinium orribili sublimitate ruptum durus est et difficilis, incolatus et asper»[21].

Una real voluntad descriptiva se encuentra, no tan raras veces, en los documentos epistolares, en los que quien escribe, en calidad de testigo ocular, se compromete con el lejano corresponsal a reproducir con fidelidad la realidad observada, describiéndola con trazos específicos y característicos. Hacia 1172, cuando era huésped de su tío Baudouin de Rumigny, el canónigo Gui de Bazoches escribe a sus amigos de Chalons, alabando la espléndida posición del castillo en el que se aloja, rodeado de bosques y que domina el verde valle del Aube: «[...] precinctum vallis et munitum turribus ligneis eminet castrum, lene tumentis et vergentis ad austrum collis in pendulo situm. Hujus autem collis a vertice viridantis amenitas, silve perambulans latus utrumque, descendit ad pedes, quos preterfluens alluit Albula [...]». Precisamente basándose en esta descripción se ha intentado identificar la colina sobre la que se elevaba el castillo de Rumigny[22].

Hacia 1195, Conrado de Querfurt, obispo de Hildesheim, escribe a su amigo Artberto para narrarle su viaje por Italia, durante el cual pudo por fin ver «facie ad fa-

---

müller, *op. cit.*, pp. 98 y 150. En las páginas 148-152 se encuentran varios ejemplos relativos a la fundación de los monasterios.

[19] *Ibid.*, p. 150.

[20] V. Mortet y P. Deschamps, *op. cit.*, parte II, doc. VII, para la descripción de Claraval, siglo XIII («Si deseas conocer el lugar de Claraval, lo que está aquí escrito te sirva como espejo»).

[21] C. Cipolla, «La "Bulla maior" di Cuniberto vescovo di Torino in favore della Prevostura di Oulx», *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, serie II, tomo L (1899-1900), pp. 103 ss., texto en las pp. 120 ss. («Lugar situado entre los Alpes»; «verdaderamente digno de respeto y veneración»; «en esos Alpes gélidos a causa del frío de las nieves y de la terrible altura de las peñas cercanas, [el lugar] es incómodo y peligroso, desbabitado y áspero»). Cfr. M. A. Benedetto, «La collegiata di Oulx», en *Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (secc. X-XII)*, Actas del XXXII Congresso storico subalpino, III Congresso di Storia della Chiesa in Italia (Pinerolo, 6-9 de septiembre de 1964), Turín, 1966, pp. 106-107.

[22] V. Mortet y P. Deschamps, *op. cit.*, parte II, texto LV, pp. 126-127 («Rodeado de empalizadas y provisto de torres de madera se levanta el castillo, situado en la pendiente de una colina que se ensancha suavemente y se inclina hacia el sur. Así pues, la amenidad de esta verde colina desde su cima, rodeando ambos lados del bosque, desciende hasta los pies que el Albula, que fluye allí cerca, baña»).

ciem» los lugares descritos por los autores antiguos, y le cuenta, citando a Lucano, la sorpresa que recibió cuando vio el Rubicón: ¡«non fluvius, sed rivulus»![23].

Otro caso, aunque no se puede incluir en el campo de las fuentes epistolares, es el de la primera parte del *Liber miraculorum Sancte Fidis*, escrito entre 1012 y 1020 por Bernardo de Angers y dedicada a su maestro Fulberto de Chartres. Bernardo describe asombrado los castillos del Rouergue, construidos sobre altas rocas escarpadas y que se asoman a espantosos precipicios («Est patria per omnia montuosa, et etiam per loca horridis scopulis adeo edita, ut vix visus altitudinis vastitate queat exaturari») y observa la profunda diferencia entre este paisaje montañoso y la llanura del Beauce, más familiar para él y Fulberto («montium scopolorumque dissimilitudine a nostro solo discrepat»). Se trata de un texto sin duda interesante también por el elemento subjetivo que en él se encuentra, por los sentimientos que el autor manifiesta ante la vista de un cierto tipo de paisaje y la idea de castillo que se le asocia («oppidi structura, super excellentissime rupis soliditatem fundata, per spaciosum aeris inane longe eminentior exurgit»)[24].

En cuanto a las imágenes de castillos, los adjetivos que se encuentran más frecuentemente referidos a estas construcciones erigidas sobre alturas pueden ser ejemplificados por los fragmentos que siguen a continuación. En los años setenta del siglo XI, en sus *Annales*, Lamberto de Hersfeld describe un paisaje de Turingia con superlativos que indican bien su impresionante aspecto:

> Castellum in altissimo colle situm erat, et uno tantum itinere ipsoque difficillimo adiri poterat. Cetera montis latera vastissima silva inumbrabat, quae exinde per multa milia passuum continua vastitate in latum extenditur usque ad confinium Thuringiae, et ideo nulla obsidentium diligentia conclusis egressum vel ingressum eripere poterat [...][25].

El inmenso bosque facilita la inexpugnabilidad del castillo en el que se había refugiado el rey Enrique IV.

Del castillo de Sault, descrito en 1005 por el monje Aimoino de la abadía de Fleury-sur-Loire en una recopilación de milagros, se resalta sobre todo la dificultad del acce-

---

[23] Arnoldo, «Chronica Slavorum», en *Monumenta Germaniae Historica* (citados en adelante con la sigla *MGH*), *Scriptores* (citados con la sigla *SS*), *XXI*, J. M. Lappenberg (ed.), Berlín, 1868, p. 193. Cfr. C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.), 1927 [ed. it.: *La rinascita del XII secolo*, trad. de P. Marziale Bartole, Bolonia, 1988, p. 107] («¡No [es] río, sino arroyo!»).

[24] L. Robertini (ed.), *Liber miraculorum Sancte Fidis*, Spoleto, 1994, par. 33, p. 139 y comentario en p. 359. Cfr. Bonnassie, «Les descriptions de forteresses dans le Livre des miracles de sainte Foy de Conques», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire médiévales en l'honneur du Doyen Michel de Boüard*, París-Ginebra, 1982, pp. 17-26 («El país es todo montañoso y además a través de las regiones se eleva sobre erizadas peñas de tal forma que difícilmente la vastedad puede saciar la vista de la altura», «Se distingue de nuestra tierra por la diferencia de los montes y de las peñas», «la estructura de la fortaleza, fundada en la solidez de una excelentísima roca, se eleva a gran altura a lo largo de un amplio espacio»).

[25] Ch. M. de la Roncière, Ph. Contamine y R. Delort, *L'Europe au Moyen Âge. Documents expliqués*, t. II: *Fin IXe siècle-fin XIIIe siècle*, París, 1969, p. 73 («El castillo estaba situado sobre una altísima colina, y se podía acceder al mismo sólo a través de un desfiladero por añadidura muy incómodo. Un enorme bosque sombreaba las otras laderas de la montaña y desde allí se extendía muchas millas hasta el confín con la Turingia, y, por tanto, ninguna incursión de los asediadores podía sorprender la entrada o la salida por parte de los asediados»).

so: «Mons est non multae altitudinis, in cuius declivio castrum constitutum est, quod quidem, ab orientali australive parte, difficilem ad se venientibus praestat accessum»[26].

«Mons Sancti Michaelis de periculo maris»

De especial interés es el caso del Mont-Saint-Michel, por la intensidad y la variedad de «sentimientos e imágenes» que a lo largo de los siglos ha suscitado en los peregrinos y cronistas de todas partes. Ya en la crónica de Rodolfo el Glabro se atestigua la fama extraordinaria («toto orbe nunc usque habetur venerabilis») de la que gozaba la iglesia, «constituta in quodam promuntorio litoris Oceani maris», en una bahía sujeta al flujo y reflujo de las extraordinariamente amplias mareas. Y es el mismo Rodolfo quien afirma que precisamente el encanto del lugar era la causa principal de la gran atracción que ejercía sobre los peregrinos y, bastante sorprendentemente, no hace ninguna alusión a la presencia de venerables reliquias, por lo visto mucho menos importantes en comparación: «ob hoc [es decir, a causa de la marea] maxime predictus locus a plurimis terrarum populis sepius frequentatur»[27].

Redactada seguramente hacia mediados del siglo IX, pero conservada en una copia posterior, de finales del siglo X, la *Revelatio*[28] es el texto más antiguo en el que se recuerda la fundación del primer santuario en el «Mont Tombe», realizado, según la leyenda, después de la tercera aparición del arcángel san Miguel al obispo de Avranches, Aubert, en el año 708. Después de haberse alargado en una precisa descripción del lugar y haber explicado también el origen del topónimo («tumba», porque «in morem tumuli quasi ab arenis emergens in altum»)[29], el desconocido autor intenta dar una explicación genética de la actual configuración insular del monte, y declara que lo que

---

[26] V. Mortet y P. Deschamps, *op. cit.*, parte II, doc. II, pp. 6-7 («Hay una montaña de modesta altura, en cuya pendiente se ha construido un castillo, que tanto por la parte oriental como por la meridional ofrece un difícil acceso para quienes se dirigen hacia aquel»).

[27] Rodolfo el Glabro, *Cronache dell'Anno Mille*, cit., p. 128 («En todo el mundo siempre ha sido considerado objeto de veneración»; «construida en un promontorio de la costa del mar Océano»; «sobre todo por este motivo, dicho lugar es visitado a menudo por muchísimas poblaciones de la tierra»). Para el tema de la peregrinación al Mont-Saint-Michel, una de las metas principales ya desde el siglo IX, cfr. E. R. Labande, «Les pèlerinages au Mont-Saint-Michel pendant le Moyen Âge», en M. Baudot (ed.), *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, t. III: *Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont*, París, 1971, pp. 237 ss. El primer relato de un peregrino al Mont-Saint-Michel se remonta a alrededor del año 870: aquí también se encuentra una descripción del fenómeno de la marea y se narra que el único día en el que se podía acceder al Mont-Saint-Michel durante todo la jornada era el 29 de septiembre: las aguas se abrían, las olas se elevaban como muros y dejaban el sendero accesible al flujo de peregrinos (Bernardo, «Itinerarium», en J. Mabillon, *Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti*, III/2, Venecia 1734, pp. 474-475). Es significativa la cita del paso del mar Rojo.

[28] Avranches, Bibliothèque Municipale, ms. 211, en J. P. Migne, *Patrologia Latina*, tomo XCVI, París, 1851, cols. 1387-1394. Para un comentario véanse J. Hourlier, «Le Mont-Saint-Michel avant 966», en J. Laporte (ed.), *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, t. I: *Histoire et vie monastique*, París, 1967, pp. 23-24, e *id.*, «Les sources écrites de l'histoire montoise antérieure à 966», en R. Foreville (ed.), *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, t. II: *Vie montoise et rayonnement intellectuel*, pp. 24-25; M. Dosdat, *L'enluminure romane au Mont-Saint-Michel (x^e-xiie siècle)*, Rennes, 1991, p. 25.

[29] «Tumba, a guisa de túmulo que como desde la playa se eleva hacia lo alto.»

cuenta es lo que ha llegado hasta él «a veracibus narratoribus»: antiguamente el Mont-Saint-Michel, que acogía una comunidad monástica, y en el que habían sido construidas dos iglesias, estaba rodeado por una «opacissima silva», el bosque de Scissy, que el mar, con el paso de los siglos, «paulatinum assurgens», sumergió por completo[30].

Se trata de una narración llena de descripciones, de reflexiones que ilustran la gran conciencia que se tenía del particular emplazamiento de esta iglesia, sobre un monte que por sus dimensiones fue incluso comparado con el arca de Noé, «quo salvatum. Imo servatum est humani generis incrementum», un lugar habitado en medio del océano: ideal, con su aislamiento y elevación, para propiciar una vida contemplativa y poder dirigir la mirada a los astros del cielo y apartarla de los pantanos terrenos («alto contemplationis intuitu penetrare aetheris astra, non terrenis limosisque paludibus rorantia hominum ponere corda»)[31]. El Mont-Saint-Michel no es todavía, en sustancia, el lugar «expuesto al peligro del mar», de difícil y peligroso acceso, para llegar al cual los peregrinos deben afrontar un camino arduo y muchas veces sin retorno, a causa de las insidias de las amplias mareas, de las arenas movedizas, de las espesas nieblas. Este aspecto sólo será subrayado más tarde y el Monte se convertirá no sólo en el lugar ideal para el retiro espiritual, sino también en una meta privilegiada de peregrinación, adonde se iba no sólo para venerar las sagradas reliquias (por muy famosas que fueran las del arcángel y las de san Aubert), sino también por «el sitio admirable, y el hecho de que sólo se pudiera llegar hasta allí [...] por un largo camino a través de la explanada arenosa, casi como un símbolo del necesario despojamiento del cristiano»[32].

La expresión «in periculo maris», que aún no formaba parte del topónimo, se encuentra por primera vez en la obra del cronista normando Dudon de Saint-Quentin *De moribus et actis primorum Normandiae docum*[33], de principios del siglo XI. Pero es sobre todo con el abad Robert de Torigni (1154-1186) cuando se consolida la forma «Mons Sancti Michaelis de periculo maris», utilizada varias veces en sus escritos y que incluso estaba grabada en su sello[34].

---

[30] Como se ha observado en AAVV, *Le Mont-Saint-Michel. Histoire et imagmaire*, Paris, 1988, p. 21, algunos investigadores, al interpretar erróneamente el paso en el que se habla del regreso de los dos religiosos del Gargano, han creído que el anónimo hablaba de la transformación del Mont Tombe en una isla como fruto de un milagro acaecido durante su ausencia de dos meses.

[31] «De la cual fue salvado, es más, guardado el germen del género humano»; «penetrar las estrellas del cielo con la profunda intuición de la contemplación, no poner los fatigados corazones de los hombres en los terrenales y limosos pantanos».

[32] F. Enaud (ed.), *Millénaire du Mont-Saint-Michel, 966-1966*, catálogo de la exposición, París, 1966, p. 121. En la primera mitad del siglo XII el abad Bernard du Bec fundó en Cornualles un monasterio bajo la advocación de san Miguel, en un sitio muy parecido al Mont-Saint-Michel.

[33] «In periculo maris monte ecclesia posita est Archangeli Michaelis Paradisi praepositi nomine praetitulata» («La iglesia se hizo en el monte expuesto a los peligros del mar, bajo la advocación del arcángel Miguel, preboste del paraíso»): cfr. Dudon de Saint-Quintin, «De moribus et actis primorum Normandiae ducum», en J. Lair (ed.), *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie* (1865), p. 170. Versos citados en R. Lejeune, «Le Mont Saint-Michael-au-péril-de-la-mer, la "Chanson de Roland" et le pèlerinage de Compostelle», en R. Foreville (ed.), *op. cit.*, p. 412.

[34] Lejeune *(ibid.)* afirma que ésta es una idea que tardará en encontrar fortuna en la literatura posterior, y que se recuperará sólo un siglo después, en la *Historia ecclesiatica* de Orderico Vitale. En realidad ya aparece en

Para comprender de qué significados podía estar revestido el topónimo[35], y qué imágenes sugería, merece la pena detenerse en algunos pasajes del *Roman du Mont-Saint-Michel*, escrito por un monje de la abadía, Guillermo de Saint-Pair, a partir de fuentes más antiguas, como la *Revelatio* y algunos relatos de milagros, precisamente en los años de Robert de Torigni, un periodo de intensa producción historiográfica en el Monte[36]. Escrito en verso y en lengua vulgar, destinado expresamente a los numerosos peregrinos que se dirigían al Mont-Saint-Michel, ilustra muy bien algunos aspectos relativos a la percepción que se tenía y que se quería comunicar de una peculiar ubicación geográfica, que llevaba en sí los signos de la elección y de la intervención divinas. Guillermo se detiene a explicar el origen del antiguo nombre «Tombe» y del de «Péril de mer». He aquí los versos relativos a este último topónimo (vv. 429-433):

> Péril de mer r'est apelez
> Quar molt souvent i sunt trovez
> Pelerins passanz perilliez
> Qu'el gort de mer aveit neiez
> Ou a l'aleir ou an venir[37].

«Assis est em peril de mer», dirá unos versos después (v. 2232): las insidias que la bahía reservaba a quienes la atravesaban podían ser mortales, desde luego; pero debemos subrayar que en la varia literatura sobre el Monte, este aspecto, si bien real, sólo ahora se sitúa en primer plano; es el propio peligro del camino el que hace del lugar una meta excepcional de peregrinación y un terreno de prueba para la fe del peregrino.

El Mont-Saint-Michel era visto bajo muchos aspectos por los observadores ajenos al mundo de la abadía. Su aislamiento lo convertía en una extraordinaria fortaleza natural: sólo hay que pensar en el papel desempeñado durante la guerra de los cien años. El primer testimonio en este sentido se remonta al cronista anglonormando Robert

---

G. Schwartz y E. Abegg (eds.), «Chronica monasterii Sancti Michaelis Clusini», en *MGH, SS*, XXX/2, Leipzig, 1929, p. 961, redactada entre 1058 y 1061: el santuario «circa oceanum, qui dicitur ad maris periculum». Sobre las otras formulas empleadas véase también R. Lejeune, *op. cit.*, pp. 411-412.

[35] *Ibid.*, p. 421. Se trata de un caso bastante raro: el topónimo que se irá consolidando a lo largo de la segunda mitad del siglo XII se formó, por tanto, «à partir d'une notion intellectuelle».

[36] Guillermo de Saint-Pair, «Le Roman du Mont Saint Michel», en F. Michel y E. de Beaurepaire (eds.), *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie* XX (1854). El texto se ha conservado en una copia del siglo XIV, ahora en el British Museum (ms. Add. 10, 289). No me ha sido posible consultar la edición más reciente de R. G. Birrel, tesis de doctorado en la Universidad de Aberdeen, 1978. Véase sobre el autor: E. de Beaurepaire, «Étude sur Guillaume de Saint-Pair, poèt anglonormand du XIIe siècle», *ivi* XIX (1851), pp. 227-253; R. Herval, «Un moine jongleur du Mont Saint Michel, Guillaume de Saint Pair», en R. Foreville (ed.), *op. cit.*, pp. 383 ss.; C. Bougy, «Le Roman du Mont-Saint-Michel de Guillaume de Saint-Pair et ses sources latines», en *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois Monts dédiés à l'archange*, Actas del congreso internacional (Cerisy-la-Salle y abadía de Mont-Saint-Michel, 27-30 de septiembre de 2000), Roma, 2003 (agradezco a François Bougard esta indicación).

[37] «Peligro del mar era llamado / porque muy a menudo han encontrado / la muerte, pasando, peregrinos / que el mar había ahogado / o a la ida o a la vuelta.»

Wace, autor, entre 1160 y 1174, de un *Roman de Rou et des ducs de Normandie,* en el que se habla de un asedio al Monte, producido en 1091, que tuvo como protagonistas a los hijos de Guillermo el Conquistador. En los pocos versos en los que está descrito, se manifiesta toda la admiración por la montaña que parecía verdaderamente inexpugnable (vv. 9.500-9.504):

> Veiz tu –dist il– cel rocher la!
> Bel lieu e forte place i a,
> que jor que noit ja ne faldra;
> flo de mer montant l'avirone,
> qui a cel lieu grant force done[38].

Por lo demás, no es ésta la única obra de un *chroniqueur* en la que resulta evidente la atracción ejercida por el lugar, especialmente por el fenómeno de las mareas, fenómeno que ha maravillado profundamente a muchos narradores, como Guillermo el Bretón o Geoffrey de Monmouth, que seguramente debieron de estar allí: el primero, hacia 1120, es autor de una descripción famosa, en el episodio del ataque al Monte por parte de los bretones aliados con Felipe Augusto; el segundo se refiere al mismo, hacia 1136, en el décimo capítulo de su *Historia Regum Britanniae,* cuando habla de la lucha del rey Arturo contra el gigante del Mont-Saint-Michel[39].

Es interesante observar cómo en otras partes el Monte ha inspirado, sin embargo, visiones extremadamente siniestras, como en las *Cantigas de Santa María,* compuestas en la primera mitad del siglo XIII por Gonzalo de Berceo, en las que en dos milagros se habla del «grand monasterio»: la idea de peligro se relaciona con la de la muerte, con la de un extremo y desesperado aislamiento, con la de una dura vida ascética («el logar periglioso, do sufren grand lazerio / Los monges qui hi viven en essi cimiterio»). Y en otro milagro, al describir el lugar, llama «Tumba» no al Mont-Saint-Michel, sino a la laguna, quizás a causa de los numerosos peregrinos que, como explica en los siguientes versos, eran víctimas de las mareas:

> Quando querie el mar contra fuera essir,
> Isie a fiera priessa, non se savie sofrir:
> Omne maguer ligero, no li podrie foir;
> Si ante no issiesse, hi avrie a perir[40].

---

[38] R. Wace, «Le Roman de Rou», A. J. Holden (ed.), París, 1970-1973, t. II, p. 239 (*Societé des anciens textes français,* 77): «Mira –dice– esa peña allí! / Hay un hermoso lugar y una fortaleza, / que no caerá ni de día ni de noche; / la marea subiendo la rodea, / y a ese lugar gran fuerza da».

[39] Godofredo de Monmouth, *Historia Regum Britannie,* N. Wright (ed.), Cambridge, 1985-1988. Versos citados en L. Thorpe, «Le Mont Saint Michel et Geoffroi de Monmouth», en R. Foreville (ed.), *op. cit.,* pp. 377 ss.; Guillermo el Bretón, «Philippide», en H. Fr. Delaborde (ed.), *Oeuvres de Rigord et de Guillaume le Breton, historiens de Philippe-Auguste,* vol. II, París, 1885, libro VIII, vv. 43 ss., pp. 211-214.

[40] Versos citados en M. Dabord, «Le Mont Saint Michel dans la littérature espagnole médiévale», en R. Foreville (ed.), *op. cit.,* pp. 439 ss. («Cuando el mar empezaba a salir, / salía deprisa y con fuerza, no se podía sufrir; / ningún hombre, aunque ligero, podía huir, / si no salía antes, ahí debía morir»).

De este modo, también entra a formar parte de las distintas imágenes del Mont-Saint-Michel, pero desde fuera, la del lugar inquietante que atrae y a la vez asusta.

San Michele della Chiusa

La «conciencia de una particular condición geográfica»[41] se encuentra igual de clara en las fuentes relativas a otro célebre santuario dedicado a san Miguel: la abadía de San Michele della Chiusa, fundada en el penúltimo decenio del siglo X en el monte Pirchiriano, en el Val di Susa, camino hacia Francia[42]. En las crónicas de la abadía fue siempre «exhibida con orgullo la ubicación "alta": signo de separación, materialización de una diversidad aristocrática y lejanía de las miserias del mundo; pero también signo de visibilidad y comunicación», a lo largo de una ruta de peregrinación que comunicaba los otros dos principales centros del culto a san Miguel, el Mont-Saint-Michel en Normandía, por una parte, y el santuario del Gargano, por la otra[43]. El comienzo del tercer capítulo de la más antigua de las crónicas del monasterio, escrita por un anónimo monje entre 1058 y 1061, resalta la posición geográfica de frontera y la altura del monte, que con la cima llega a tocar las nubes, separado de una colina por un estrecho y tortuoso sendero. Las laderas del monte están descritas como un *locus amoenus*, y en la cima se encuentra la iglesia, «non tam metallorum fulgore et humano opificio rutila seu polita quam crebra signorum experienti evidentia conspiqua»[44].

Como ocurre con las alturas que tienen en la cumbre un santuario dedicado al arcángel san Miguel, también este monte es un lugar sagrado, que lleva en sí los signos del privilegio divino[45], como demuestra una vez más la dificultad del acceso (aquí la vía es llamada *arta*, otras veces *difficillima, aspera* e *ardua*) y también el aspecto de *locus amoenus* de la cima[46]. El sendero, cuyo trazado se puede seguir todavía hoy, recorriendo el antiguo camino de herradura que empieza junto a la iglesia parroquial del pueblo de Sant'Ambrogio, seguía por la «via Romea» y subía por una empinada cues-

---

[41] E. Mollo, «La coscienza di una particolare condizione geografica nella cultura dei monaci di San Michelle della Chiusa», en L. Patria y P. Tamburrino, *Esperienze monastiche nella Val di Susa medievale*, Susa, 1989, pp. 175-186.

[42] Sobre los hechos históricos véase G. Sergi, «Abbazia e sacra, due storie di San Michele della Chiusa», en G. Romano (ed.), *La Sacra di San Michele. Storia, arte, restauri*, Turín, 1990, pp. 19-27.

[43] *Ibid*., p. 26. En las mismas fuentes se subraya el hecho de que la abadía de Susa hubiera sido fundada a medio camino entre los dos santuarios: «in horum medio iustissima meta positum» («puesto como justísima meta en el medio de éstos»). Cit. en G. Schwartz y E. Abegg (eds.), «Chronica», cit., p. 961.

[44] *Ibid*. Cfr. G. Sergi, *La produzione storiografica di San Michele della Chiusa. Una cultura fra tensione religiosa e propaganda terrena*, Borgone di Susa, 1983, p. 60; E. Castelnuovo, «L'arte nel torinese: San Michele della Chiusa», en G. Sergi (ed.), *Storia di Torino, I: Dalla preistoria al comune medievale*, Turín, 1997, sobre todo p. 588. Evidentemente, la iglesia de la abadía en tiempos del anónimo autor aún no había sido adornada con los relieves de Nicolò («No tan resplandeciente o refinada por el brillo de los metales y el arte del hombre, como admirable por la conspicua evidencia llena de signos»).

[45] M. Martens, «Symbolisme du culte dans sa conjonction du sacré et du prophane», en M. Martens, A. Vanrie y M. de Waha, *Saint Michel et sa symbolique*, Bruselas, 1979, p. 136.

[46] E. Mollo, *op. cit*., p. 179.

ta del monte. El recorrido no debía de ser fácil y, desde luego, no venían mal otros incentivos para animar a los peregrinos a emprender la subida: por ejemplo, sugerirles con el relato de un milagro que, una vez alcanzada la cima, a lo mejor podían quedarse dormidos (ya le había pasado a un anciano peregrino que se dirigía al santuario de las Apulias) ¡y despertarse la mañana siguiente en el Gargano[47]!

Para subrayar esta condición de sacralidad que investía todo el monte, los monjes decidieron ennoblecer el nombre, que de Porcariano pasó a ser Pirchiriano, en referencia al fuego sagrado que habría indicado el lugar a los fundadores[48].

Muchas veces también se resaltaba el emplazamiento en una zona fronteriza para subrayar la dimensión no local, sino supranacional, del monasterio y su fuerte carácter autónomo[49].

Se ha intentado explicar por qué muy a menudo, en la construcción de los santuarios dedicados a san Miguel, la elección estaba orientada hacia un lugar elevado, de difícil acceso: entre las diferentes hipótesis se hallaban la preexistencia de templos antiguos, sugestiones eremíticas o, incluso, el carácter de fortaleza de estos lugares, de aspecto inexpugnable, dignos de estar protegidos por el guardián celestial[50]. Pero más allá de la relación con el arcángel, la elección de una cumbre, más cerca del cielo que el resto de su entorno, debe ser interpretada teniendo en cuenta múltiples factores. Ante todo, en la mentalidad de los monjes, a la elevación material correspondía una elevación espiritual, un mayor acercamiento a Dios[51], una actitud más dispuesta a la contemplación y a la meditación (en una muy estrecha relación con el alejamiento de lo que es más «terrenal» y con el aislamiento y la soledad[52]); luego, tampoco tenía que haber ajenas razones de simbología política, teniendo en cuenta la ideología autónoma de los monjes; y por último, también desempeñarían un importante papel

---

[47] G. Schwartz y E. Abegg (eds.), «Chronica», cit., p. 964. Los compañeros de viaje se burlan así del viejo peregrino que quiere subir a la cima del Pirchiriano: «Quo nisu vales per aspera et ardua scandere, qui planae et dudum tritae viae laederis planitie?» («¿Con qué esfuerzo puedes subir a través de regiones ásperas y arduas tú, que tienes dificultad en un camino llano y desde hace tiempo batido?»).

[48] Significa «fuego de Dios» o «ciudad de fuego» (*ibid.*).

[49] G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera. Politica e scelte religiose nel medioevo italiano*, Roma, 1994, pp. 55-72.

[50] Sobre el argumento cfr. M. Martens, *op. cit.*, pp. 134-135. Véase también G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera*, cit., p. 75. La idea de la fortaleza será expresada con mayor fuerza en las fuentes clusenses más tarde: véase un pasaje de la *Vita* de Benedicto II, en el que se dice que el monasterio era «natura munitus et arte» («fortificado por la naturaleza y por la pericia». Willelmus, «Vita Benedicti abbatis Clusensis», en L. Bethmann (ed.), *MGH, SS*, XII, Hannover, 1856, p. 204; G. Sergi, *La produzione*, cit., pp. 118-119).

[51] Véase de nuevo G. Schwartz y E. Abegg (eds.), «Chronica», cit., p. 961: «Merito quippe in terris, ceu humana vitans contagia celsis in montium gaudet cacuminibus, qui summo pastore quaerente perditam ovem in convallibus cum certeris beatis angelorum agminibus desertus scribitur fuisse in montibus, unde divinam maiestatem contemplatur vicinius» («Con razón sin duda en la tierra, como si evitase el contagio con los hombres, se alegra en las altas cimas de los montes aquel que, buscando el sumo pastor la oveja descarriada en los valles, está escrito que junto a los bienaventurados ejércitos de los ángeles estuviese en los montes, desde donde se contempla de cerca a la majestad divina»).

[52] Dice la «Chronica», «solo nudato supremo cacumine beati Michaelis gestat aecclesiam» («con sólo la cima desnuda se sostiene la iglesia de san Miguel»; *ibid.*, p. 968) y en la Vita de Benedicto I se lee que el monte aparece «ab omni impedimento et saeculari tumultu semotus» («lejos de cualquier obstáculo y de cualquier tumulto del mundo»; citado en G. Sergi, *La produzione*, cit., p. 120).

el atractivo y la sugestión que sin duda ofrecía un emplazamiento sobre un lugar elevado: el resalte que se le da al edificio para quienes llegan desde lejos, la imponente monumentalidad acentuada por el conjunto del edificio con el peñasco en el que se apoya, formando un todo y dominando el valle o la llanura que está debajo, son elementos que hay que tener muy presentes y ante los cuales los peregrinos no podían quedar indiferentes.

Paisajes representados

Los problemas de lectura e interpretación que, como acabamos de ver, plantean las fuentes escritas, en lo concerniente a la relación entre espacio real y espacio percibido y representado, vuelven a aparecer en las fuentes iconográficas.

Las convenciones en la representación, las inercias iconográficas, las directrices de los comitentes, son todos elementos que hay que considerar y valorar. «Los documentos artísticos son textos históricos que necesitan un detenido análisis filológico antes de poder afrontar un discurso funcional para su demostración científica[53]». Los límites del libro de Sereni, que no obstante tiene el mérito de haber abierto el debate sobre el asunto, residen sobre todo en el hecho de que no ha analizado bastante de modo crítico las imágenes, utilizadas postulando su absoluta fidelidad y adherencia a la realidad representada, sin tener en cuenta las distorsiones y omisiones que, como con cualquier fuente, se pueden encontrar con los medios apropiados[54]. Si se utilizan pinturas y miniaturas como «material ilustrativo» de un libro dedicado a la historia del paisaje rural, se corre el riesgo de interpretar de manera errónea el lenguaje, completamente peculiar, de la obra de arte y de atribuirle un valor de fuente histórica a representaciones que en realidad son el fruto de unas tradiciones consolidadas[55].

Es, sin duda, indispensable para el estudio de los paisajes del pasado hacer un amplio uso de fuentes de distinto tipo, incluyendo en la investigación varias disciplinas: ello es fundamental para poder reconstruir el aspecto de los edificios, agrupados o esparcidos por el territorio, como los castros, motas, atalayas, ciudades, aldeas, casas de labor, molinos, puentes, caminos, parroquias y monasterios, y para estudiar las formas de asentamiento, la evolución del encastillamiento, la organización territorial, la ocupación y la explotación del suelo[56]. Pero si la arqueología puede decirnos mucho, bas-

---

[53] G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Turín, ²1991, p. XXI.

[54] E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, 1961. Tiene muy poco que ver con la obra de arte la «capacidad de expresión de lo "típico"» de la que habla el autor (p. 17). Cfr. G. Romano, *op. cit.*, pp. 3-5 y p. 76, nn. 28 y 36.

[55] Por ejemplo, el fondo de rocas y arbustos del *Huerto de los olivos*, mosaico de la basílica de San Marcos de Venecia, que, como veremos más adelante, hunde sus raíces en la tradición bizantina, es citado como testimonio de la «persistente disgregación del paisaje agrario de la Italia feudal y comunal» (E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario*, cit., p. 108).

[56] Cfr. la parcialidad en el estudio del paisaje, entendido como «paysage bâti», del que sólo interesa reconstruir el aspecto monumental, en X. Barral i Altet (ed.), *Le paysage monumental de la France autour de l'an Mil*, París, 1987.

tante menos puede hacer la historia del arte, ya que antes del siglo XIV sólo hay algunos casos en los que el elemento figurativo ha demostrado que podía servir de fuente: raras veces, en efecto, «se tienen representaciones deliberadas de campos y cultivos antes del famoso ciclo sienés de Ambrogio Lorenzetti», y por ello sería «arriesgado recurrir a representaciones anteriores como un dato documental»[57].

Como ejemplo de una fructuosa utilización de un documento figurativo con el objeto de localizar un sitio, queremos recordar un famoso artículo que apareció en 1938 en los *Mélanges de l'École Française de Rome*[58], en el que Pierre Courcelle intentaba reconstruir el emplazamiento de *Vivarium*, el monasterio fundado por Casiodoro hacia el año 555 en Squillace (Calabria).

Haciendo sobre todo referencia a los textos contenidos en los *Varia* y a la célebre descripción del capítulo veintinueve de las *Institutiones (De positione monasteri Vivariensis sive Castellensis)*, Courcelle llegaba a localizar los elementos básicos para la identificación del sitio: la proximidad del mar, la presencia de estanques con peces, criados por el propio Casiodoro utilizando depresiones naturales de la roca, dos cursos de agua, uno el del río Pellena y el otro el de un torrente, el *monasterium Vivariense* y un eremitorio situado en el Monte Castellum junto a unos «antiguos muros»; por último, la *Fons Arethusa*, en una fértil llanura a los pies de las colinas. Courcelle acometía luego el análisis de unos documentos figurativos que hasta entonces nadie había leído de manera adecuada: tres miniaturas contenidas en unos códices de las *Institutiones*[59] de distintas épocas, el más antiguo del siglo VIII. Con un detallado estudio, estos documentos revelaron muchos detalles interesantes. Por un lado, la presencia de los nombres de las dos iglesias (*Sanctus Januarius –Hilarius* en el manuscrito de Wurzburgo– y *Sanctus Martinus*), que no se encuentran en los escritos de Casiodoro (y que, por tanto, los miniaturistas no pudieron sacar de otros lugares como no fuera de una fuente de tipo iconográfico), indicaba la influencia de un arquetipo ilustrado precisamente en ese periodo. Además, aunque sea estilizadas, y excluyendo el manuscrito de Kassel, las miniaturas reproducen de modo sustancialmente fiel (si bien con algunas discrepancias entre ellas, debidas a imprecisiones o simplificaciones del copista, o a modalidades en la reproducción, como sucede en la imagen al revés del manuscrito de Wurzburgo) la topografía, tal como se deduce de la descripción de Casiodoro. El manuscrito de Bamberg conserva el dibujo más pre-

---

[57] A. Peroni, *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XXI, Spoleto, 1974, p. 682, n.º 3

[58] P. Courcelle, «Le site du monastère de Cassiodoro», *Mélanges de l'École Française de Rome* LV (1938), pp. 259-307. El historiador volvió más tarde al argumento: *id.*, *Nouvelles recherches sur le monastère de Cassiodore*, Actas del V Congreso internacional de arqueología cristiana (Roma), Ciudad del Vaticano, 1957, pp. 511-518. Cfr. también S. Leanza (ed.), *Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Actas de la Semana de estudios (Cosenza-Squillace, 1983), Soveria Mannelli, 1986, y E. Zinzi, *Sui luoghi cassiodorei in Calabria*, Soveria Mannelli, 1994.

[59] Bamberg, Staatsbibliothek, Patr. 61, HJ IV 15, fol. 29v (copia de Montecassino del siglo VIII sacada del *Codex archetypus* revisado por el autor); Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek Kassel-Landesbibliothek, Theol. Fol. 26v, fol. 29, siglo IX (procedente de Fulda); Wurzburgo, Universitätbibliothek, M. p. Theol. Fol. 29, fol. 32r. Para las reproducciones cfr. P. Courcelle, «Le site», cit., figs. 2, 3, 4.

ciso y completo, mostrando con claridad la corriente del *flumen Pellena* (en realidad esta inscripción fue añadida más tarde y no se corresponde con la realidad geográfica: se trata, por el contrario, del torrente Lamia) y con mayores detalles las arquitecturas. La ayuda de la toponimia se reveló decisiva: no sólo Courcelle pudo encontrar la prueba de un topónimo como el arrabal de San Martín, en el golfo de Squillace, con los restos de una iglesia documentada del siglo XII, sino que también encontró que en la zona había algunas cuencas naturales en la ribera. Además, en la ribera izquierda del torrente Lamia aún había una iglesia bajo la advocación de Santa María *de veteri Squillatio:* probablemente no lejos de aquí debía de encontrarse el *monasterium Castellense,* situado, según las palabras de Casiodoro, dentro de las murallas de la antigua Skylletion griega. El río Pellena es quizá el actual Alessi y la probable ubicación de la *Fons Arethusa* hay que buscarla en el lugar donde hoy se encuentra aún una fuente llamada «de Casiodoro». Pero a Courcelle le faltó el necesario apoyo que le habría proporcionado una más vasta y detallada investigación arqueológica, es decir, una extensa campaña de excavaciones que hasta ahora sigue sin hacerse.

Otro problema metodológico es el de conocer el peso de la ideología que se encuentra debajo, que informa y «deforma» la representación, así como también hay que establecer si y hasta qué punto el documento figurativo, en su posibilidad de ser una fuente para el conocimiento de la realidad, puede ser invalidado. En efecto, a veces el discurso asume los términos de la propaganda, y es necesario darse cuenta de lo que el documento quiere decir, de lo que esconde, y de lo que puede revelar si es oportunamente interrogado.

No debemos olvidar que buena parte del patrimonio figurativo que nos ha llegado tiene que ser reconducido a un contexto de «ideología urbana», a la que está sujeta, obviamente, la representación del campo. Es célebre el caso del fresco del Buen Gobierno, del que se hablará más adelante, en el que la vista no es en absoluto «neutral», teniendo en cuenta la mirada de la ciudad hacia el campo. Como recordaba Lionello Puppi, el «bonito paisaje» de los pintores, y no sólo éste, no es sino «la reducción educada y civilizada de una realidad ambiental mucho más compleja»[60]. Sin embargo, a pesar de que la realidad se representa más bella y más rica, más ordenada, más «legible», no siempre está completamente transfigurada. Los fragmentos de la campiña sienesa en el fresco de Ambrogio Lorenzetti pertenecen a un lugar preciso del paisaje, y la división de los cultivos en el terreno y los modos de asentamiento reflejan una realidad documentada también por otras fuentes, así como los aparejos y los trajes se puede decir que han sido fielmente reproducidos.

A este propósito, hay que recordar que las fuentes figurativas altomedievales son más fiables precisamente en la representación de los objetos de uso cotidiano, mientras que los elementos naturales y las arquitecturas, con un desfase significativo, serán observados y descritos con precisión mucho más tarde[61].

---

[60] L. Puppi, «L'ambiente, il paesaggio e il territorio», en G. Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana,* I: *Materiali e problemi,* vol. IV: *Ricerche spaziali e tecnologiche,* Turín, 1980, p. 51.

[61] *Ibid.*; G. Romano, *op. cit.,* p. 8.

Lo «natural» en el paisaje representado

Para volver al discurso antes aludido sobre las convenciones y la larga pervivencia de ciertos modos de representación, hay que recordar el paisaje «desnudo y rocoso» del fresco de Simone Martini en el Palacio Público de Siena, al que volveremos más tarde. Sigue siendo el paisaje de la tradición bizantina el representado: montañas de pendientes escarpadas dibujadas con trazos minuciosos, que a veces se parecen más a grandes peñascos, a menudo con la punta achatada, con los bordes recortados y muy iluminada, y con las laderas en la sombra. La escasa vegetación asoma como matojos entre las hendiduras o en la desnuda tierra: o son tallos de hierba o palmeras o cipreses. En la pintura medieval, la presencia de árboles, arbustos y hierbas se reduce a lo mínimo y está como «desligada» del terreno: componen una desnuda escenografía, útil sólo para sugerir un desierto, un pasto o un lugar montañoso; son elementos con una función evocativa o metonímica que se yuxtaponen sin que se integren realmente en un contexto natural coherente[62]. La persistencia de la secular tradición bizantina, heredera de la pintura antigua y tardoantigua, durará pasada la Edad Media, llegando hasta Mantegna y Bellini[63].

También Giotto seguía sustancialmente ligado a esta concepción. Explicaba Cennino Cennini: «Si quieres reproducir bien las montañas y que parezcan naturales, quita las piedras grandes que sean rocosas y no limpias, y cópialas del natural»[64]. En el admirable paisaje de Taddeo Gaddi en el Camposanto pisano está bien presente, en esas islas montañosas que se avistan en la lejanía, la idea del peñasco como modelo para la representación. El realismo de Giotto, concentrado en la fidelidad espacial y volumétrica y en la de las arquitecturas, reproducidas por primera vez con su aspecto moderno, estaba mucho menos interesado en la representación del ambiente natural, aunque detallado, como demuestran los fresco paduanos, que en la variedad de las especies vegetales[65].

Una profunda vuelta al interés por la representación naturalista de plantas y animales se dio en época federiciana, cuando se manifestó la precisa intención de reproducir «ea quae sunt sicut sunt» («las cosas tal como son»). Pero fue en Siena, a principios del siglo XIV, donde se abrió un nuevo capítulo en la historia de la pintura de paisaje. Ya en Ducio de Buoninsegna, cuyas rocas conservan su superficie lisa e in-

---

62 De los [illegible] un discurso análogo al de la escultura medieval, pensemos en el «paisaje» al margen de la Adoración embarg[illegible]agos en la fachada de la catedral de Fidenza, sugerido por pocos elementos (flores, hojas, pájaros), y, sin ihre E[illegible], capaz de hacer imaginar al espectador unos escenarios más amplios.

63 pp. 1[illegible]ara algunos ejemplos: W. Kallab, «Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, des sa[illegible]stehung und Entwicklung», *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Ah. Kaiserhauses Wien* XXI (1900), cfr. K[illegible]; J. Jahn, «Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert», *Sitzungsberichte* mati[illegible]*ischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* CXVII, 1 (1975), pp. 3 ss. Sobre el «paisaje simbólico», zi (ed[illegible]lark, *Landscape into Art*, Londres, 1949 [*Il paesaggio nell'arte*, trad. it. de M. Valle, A. Chiodi y G. Dellán, pp. 1 ss.]; más reciente es R. Varese, «Dal paesaggio simbolico alla pittura di paesaggio», en R. Zorrapp[illegible], *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venecia, 1999, pp. 193 ss.

64 C. Cennini, *Il Libro dell'arte*, F. Brunello y L. Magagnato (eds.), Vicenza, 1971, p. 97. Véase L. Bellosi, «La [illegible]sentazione dello spazio», en G. Previtali (ed.), *op. cit.*, p. 7 ss.

65 *Ibid.*

elinada, interrumpida bruscamente por paredes escarpadas cortadas a pico, se encuentra, en algunas escenas evangélicas de la Majestad, una más detallada observación de la realidad, el color se adapta más al natural, los pasajes de luz están más esfumados, la iluminación más uniforme y los volúmenes van adquiriendo una consistencia tangible[66].

Este intento por renovar los habituales modos de representación del ambiente natural será continuado con más decisión por Simone Martini, cuyos rasgos marcadamente innovadores se encuentran ya en los frescos con las historias de san Martín en la basílica inferior de Asís, donde se vuelve más suave el paisaje rocoso, con alturas que acaban en cimas redondeadas que se adaptan más a la realidad, sobre todo en un recuadro de la *pala* con el beato Agostino Novello, en el que se ve entre las cimas de las montañas un verde pasto (un prado de hierba representa una excepción en esta época; se comprende así la novedad de las hojas de hierba dibujadas con minuciosidad en el frontispicio del Virgilio petrarquesco)[67]. El fecundo clima aviñonés llevará a nuevas conquistas, abriendo el camino a los modos del Gótico internacional.

Por último, el fresco de Ambrogio Lorenzetti, del que se hablará más ampliamente a continuación, representaba, como subrayaba Erwin Panofsky, «el primer panorama derivado básicamente de la experiencia visual más que de la tradición, de la memoria o de la imaginación»[68]. Nace una nueva concepción de la pintura de paisaje, entendida como «retrato del ambiente», de un «ambiente habitado por el hombre», de un «paisaje marcado por la actividad humana, que el ojo explora y que está reproducido con una fidelidad que no tiene comparación en este periodo»[69]. El estudio del mundo natural encontrará en Italia, hacia finales del siglo XIV, un terreno especialmente fecundo, como demuestran las ilustraciones de los calendarios y de los *Tacuina sanitatis* de producción lombarda, en los que las representaciones de ejemplares del mundo vegetal y animal son verdaderos retratos, de capital importancia para la evolución en sentido naturalista de la pintura de paisaje europea[70].

De todas formas, queremos recordar dos ejemplos, igualmente excepcionales en el panorama de la pintura mural anterior al siglo XIV, por tratarse de unos casos en los que resulta clara la voluntad de tomar diferentes modelos, de reproducir unas realidades reconocibles. El primero se encuentra en la iglesia de San Jacopo en Grissiano, encima de Nàlles, en el Valle del Adige entre Merano y Bolzano. La escena con la subida al monte de Abraham con Isaac, pintada al fresco en el arco triunfal a principios del siglo XIII, tiene como fondo un extraordinario paisaje montañoso, considerada la

---

[66] U. Feldges-Henning, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Berna, 1980.

[67] L. Bellosi, «Il paesaggio nella pittura senese nel Trecento» [1987], *Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno* 3 (1991), p. 106.

[68] E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960, p. 142 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. de M. L. Balseiro, Madrid, Alianza, 1997].

[69] L. Bellosi, «"castrum pingatur in palatio" 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi "a l'esempio come erano"», *Prospettiva* 28 (1982), p. 115.

[70] O. Pächt, «Early Italian nature studies and early calendar landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950), pp. 13-47.

primera representación conocida de los Alpes Dolomitas[71]. Para algunos investigadores se trataría más bien de una reproducción «con variaciones» de las colinas rocosas «en terrazas» bizantinas[72], pero la altiplanicie del Rènon, con sus formidables pirámides erosionadas (pináculos cónicos de tierra arcillosa dominados por un macizo, con una altura de hasta 30-35 metros, formados por el progresivo desmoronamiento de la tierra que rodea la piedra), está a sólo unos veinte kilómetros, sin contar que en la Edad Media lo cruzaba precisamente la vía que comunicaba el Valle del Isarco (en su parte baja difícilmente transitable por las frecuentes inundaciones) con el Valle del Adige, es decir, el Tirol con la llanura padana: un lugar, por tanto, que no estaba para nada aislado de las vías de comunicación, ni «alejado», como podían serlo las montañas en aquellos tiempos.

El segundo ejemplo se conserva en la capilla de San Eldrado de la abadía de Novalesa, en el camino que va al lago de Moncenisio, pintada al fresco hacia el final del abadiado de Adraldo, probablemente con ocasión del traslado de una reliquia de san Nicolás (entre 1096 y 1097), por un taller de pintores de cultura lombarda. En el episodio que aquí nos interesa se ve a Eldrado, en un verde prado bañado por el *Dederausus fluvius*, mientras intenta escardar una vid, reconocible por el aspecto y por los zarcillos, «maridada» a un árbol[73]. Al fondo sólo hay algunos edificios sobre las colinas (el *locus Ambillis*), y en las esquinas están dispuestos con sentido decorativo algunos arbolillos cargados de frutos. Como se ha perdido la crónica más antigua de la vida del santo, en la que debía de inspirarse la escena al fresco, sólo podemos decir que se trata de un momento de la juventud de Eldrado, cuando aún se encontraba en Provenza, su tierra natal. Es importante subrayar, por su precocidad, la nota de naturalismo en la representación de la vid y de un momento del trabajo campesino no relacionado por una vez con las imágenes de los meses, así como la atmósfera del paisaje.

Lo «construido» en el paisaje representado

También cuando se juzgan las imágenes de arquitectura hay que tener en cuenta los códigos de representación y ver «en qué medida son convencionales y están repitiendo unos modelos anteriores, o si no están revelando algún aspecto innovador»[74].

Se ha debatido durante mucho tiempo si las arquitecturas representadas en el «tapiz» de Bayeux reflejaban de alguna manera su aspecto real. Como se ha demostrado, en la representación de palacios e iglesias siempre se han tenido en cuenta claramente los modelos carolingios (de inspiración tardoantigua) que abundaban en obras como

---

[71] O. Demus, M. y A. Hirmer, *Romanische Wandmalerei*, Munich, 1992, pp. 30, 62 y 133.

[72] D. Pearsall y E. Salter, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Londres, 1937, p. 31.

[73] G. Romano, *op. cit.*, p. 8, fig. 2; C. Segre Montel, «Affreschi medievali alla Novalesa e in Valle di Susa. Testimonianze di pittura murale tra VIII e IX secolo», en *La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, Actas del congreso-debate (Abadía de Novalesa, 10-12 de julio de 1981), Novalesa, 1988, vol. I, p. 61 ss.; *id.*, «La pittura monumentale», en G. Romano (ed.), *Piemonte romanico*, Turín, 1994, pp. 273-274.

[74] A. Peroni, *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XXI, Spoleto, 1974, p. 682.

el salterio de Utrecht, tan bien conocido en el ámbito del *scriptorium* de Canterbury (con cuya producción de finales del siglo XI se relaciona estilísticamente el «tapiz»): se trata de un vocabulario común que consta de elementos como las altas y estrechas torres, coronadas por cúpulas o tejados a escuadra, a veces unidas por un amplio arco creando un interior, y columnas de capiteles corintios que sostienen un tímpano, un tejado o una cúpula[75]. Pensemos, por ejemplo, en la casa incendiada, representada después del episodio de la construcción de las fortificaciones en Hastings: no se puede sacar nada sobre la arquitectura rural de la época[76]. Una excepción interesante la ofrece la representación de las fortificaciones. Éstas corresponden al tipo de la «mota», un montículo de tierra artificial sobre el que se edificaba una construcción, una torre de madera con un recinto al lado para acoger a los hombres del séquito, llamado «bassecourt», todo rodeado por una empalizada y un foso. Si se excluye un capitel de Westminster, éstos son los únicos ejemplos contemporáneos que documentan el aspecto de esas fortificaciones[77]. La descripción es precisa y revela un conocimiento directo por parte del autor: pensemos, por ejemplo, en el detalle de los escalones recortados en el flanco del montículo sobre el que se eleva Rennes, el almenaje de la empalizada y, en el caso de Dinant, el foso con la contraescarpa y el puente de madera que lo cruza. La investigación arqueológica y la histórica coinciden en los resultados con el documento figurativo[78]. Pero, atención: ni Rennes, ni Dol, ni Dinant, ciudad de la Bretaña, estaban construidas sobre motas, que en el continente se elevaban sólo como protección de construcciones privadas[79]. El anónimo cronista pensó que ese tipo de fortificación, importada por los normandos, era tan común en su tierra de origen como para ser utilizada también para las ciudades: la mota era, a sus ojos, «el» modo normando de fortificar. Sus representaciones no son, por tanto, indicativas en absoluto del aspecto real de los lugares representados, pero pueden proporcionarnos una información útil sobre la estructura de las motas de finales del siglo XI.

Sin embargo, en el caso de la imagen del Mont-Saint-Michel, los arcos que se ven en la fachada podrían reproducir la estructura del pórtico, así como ha revelado una cam-

---

[75] V. B. Mann, «Architectural Conventions on the Bayeux Tapestry», *Marsyas* XVII (1974-1975), pp. 59-65. Para los códigos de representación de arquitecturas en el arte medieval cfr. P. Lamp, «Schemas of Architectural Representation in Early Medieval Art», *Marsyas* IX (1960-1961), pp. 6-13, con bibliografía.

[76] La casa campesina no solía representarse, por lo menos hasta el siglo XIV: cfr. J. M. Pesez, «L'habitation paysanne en Bourgogne médiéval», en *La construction au Moyen Âge. Histoire et archéologie*, Actas del Congreso de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Besançon, 2-4 de junio de 1972), París, 1973, p. 221.

[77] D. M. Wilson, *The Bayeux Tapestry*, Londres, 1985.

[78] Véase la relación de R. Allen Brown en R. Comba y A. A. Settia (eds.), *op. cit.* El autor ha llegado incluso a interpretar el dibujo de la mota en construcción de Hastings como la representación de una mota a estratos del tipo de las descubiertas en York, Norwich y Carisbrooke. Sin embargo, las excavaciones llevadas a cabo en Hastings no han producido los resultados esperados. Hay que recordar también un documento reproducido en V. Mortet y P. Deschamps, *op. cit.*, parte I, doc. CXV, p. 44, en el que la descripción de la mota se ajusta totalmente a las imágenes, un poco anteriores, que aparecen en el «tapiz». Cfr. además Ch. M. de la Roncière, Ph. Contamine y R. Delort, *op. cit.*, tomo II, pp. 152-153.

[79] Sobre la mota como símbolo de poder cfr. M. Bur, «Le château», en X. Barral i Altet, *op. cit.*, pp. 79 ss.

paña de excavaciones de la primera mitad de los años setenta[80]. No hay que olvidar que el Mont-Saint-Michel era una frecuente meta de peregrinación y por eso es fácil que lo conociera, incluso por experiencia personal, el autor de los dibujos para el «tapiz».

En cualquier caso, es importante observar cómo, para que fuese posible establecer una correspondencia biunívoca entre el objeto y su representación, se hizo necesario añadirle al dibujo una leyenda, integrando el código gráfico al verbal. A lo largo de los siglos, la imagen se volvió cada vez más independiente de la palabra escrita, superando progresivamente su insuficiente caracterización y permitiendo por fin al espectador que llegara a identificarla sólo por medio de la lectura del elemento gráfico. En los frescos de la Torre del Aquila, en Trento, el castillo representado en el mes de enero se puede identificar con el castillo de Stenico incluso sin el letrero, gracias a la precisión del artista que documenta también las obras de restauración ordenadas hacia 1400 por el obispo Jorge de Liechtenstein, comitente, asimismo, del ciclo de frescos[81]. El documento figurativo se convierte de esta forma en una fuente histórica de excepcional importancia para conocer la antigua disposición de las arquitecturas. Un ejemplo que se remonta a la última década del siglo XIV es la famosa miniatura de las *Très Riches Heures du duc de Berry* que ilustra la festividad de San Miguel[82], en la que se ve el Mont-Saint-Michel en un momento de marea baja, rodeado por la arena, con los barcos encallados, y al fondo, en medio del mar, sobresale la isla de Tombelaine, con una iglesia en la cumbre. La descripción de los edificios abaciales es sumamente detallada: se divisan las torres de la fachada, demolidas en época moderna, y la cabecera, desplomada en 1421. Con la misma exactitud son reproducidas las fortificaciones: el primer cinturón de muros que costea la fortaleza y la segunda, en bajo, donde las aguas llegan a tocar el Mont-Saint-Michel, para proteger las casas levantadas en el terreno ganado al mar. La aldea encerrada por las murallas se aferra a la pendiente: también los espacios verdes del interior y la iglesia parroquial de Saint-Pierre, con la antigua espadaña, que ya no existe, aparecen en este excepcional retrato, tal vez algo menos preciso en el dibujo un poco estereotipado de las casas[83].

La amplitud del horizonte

En la pintura altomedieval falta el interés por la representación del campo o más en general de un paisaje en el que la mirada se pueda detener o pueda buscar unas amplias vistas. En Italia, donde sobrevivieron, aunque estuvieran en crisis, las realidades ciudadanas, en algunos (raros) casos se encuentra representado el espacio que circundaba la ciudad, pero el espectador todavía no se ha situado en el punto de vista de la

[80] M. Baylé, «Les constructions préromanes et romanes», en AAVV, *Le Mont-Saint-Michel. Histoire et imaginaire*, cit., p. 112.

[81] E. Castelnuovo, *I mesi di Trento: gli affreschi della Torre dell'Aquila e il gotico internazionale*, Trento, 1986, pp. 57 ss.

[82] Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 195r.

[83] Cfr. N. Faucherre, «Les défenses», en AAVV, *Le Mont-Saint-Michel. Histoire et imaginaire*, cit., p. 146; F. Saint-James, «Le village», *ibid.*, p. 136.

ciudad para mirar el campo: mira hacia la ciudad, de lejos o de cerca, o ve sus murallas con las torres (en un bajorrelieve del altar de Vuolvino en San Ambrosio de Milán se ve al santo alejándose de Milán; en Santa María Foris Portas, en Castelseprio, se ve una ciudad a lo lejos en la escena de la Natividad). El término de referencia, el lugar al que se mira, del que uno se aleja o al que uno se aproxima, es siempre la ciudad.

Pero en un cierto momento también se le podrá dar la espalda, y extender la mirada hacia los territorios cercanos alcanzando los más lejanos horizontes (pero nunca ajenos a la ciudad que mira). En Simone Martini es en el camino que viene de Siena donde están representados Montemassi y el campamento, así como en Ambrogio Lorenzetti se mira hacia el campo desde el punto de vista de Siena.

Incluso el simple gesto de asomarse a una ventana para mirar el mundo «de fuera» (desde un palacio, desde las murallas de la ciudad) no ha sido muy representado: es una imagen que se encuentra en la lírica, no en las artes figurativas, por lo menos hasta los siglos centrales de la Edad Media.

En el cofre llamado de Carlomagno (fig. 1), conservado en el tesoro de la catedral de Aquisgrán, realizado en época de Federico Barbarroja hacia 1182, el episodio del sueño del soberano presenta una singular iconografía[84]. A la izquierda se ve el interior del palacio: Carlomagno recibe en sueños la visita del apóstol Santiago, que lo exhorta a levantarse y a dirigirse a Galicia, para liberar el «camino» de los sarracenos. A la derecha, Carlomagno, vestido, está asomado a la ventana con las manos unidas dirigidas hacia el cielo, un cielo surcado por una doble fila de estrellas, la Vía Láctea que le indicará el camino hacia Galicia. Debajo se extiende un paisaje de montes, bosques y ríos que evocan el largo recorrido que tendrá que realizar y las cadenas montañosas que deberá cruzar. Lo que más sorprende es el gesto de asomarse a una ventana y de mirar un espacio que de esta forma se convierte en un «paisaje», un «panorama»; al

Figura 1. *El sueño de Carlomagno,* detalle del cofre llamado de Carlomagno, h. 1182.

[84] E. Günther Grimme, *Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung,* Aquisgrán, 1994, con bibliografía anterior.

mismo tiempo, y también es un caso raro para la época, el edificio se integra en un contexto natural más amplio.

Los mapas

Conocemos gran parte de la literatura romana sobre la agrimensura gracias a la tradición manuscrita medieval del *Corpus Agrimensorum*, consistente en algunos códices de diverso origen y datación, de los cuales los más célebres, sobre todo por la rica gama de ilustraciones, son el llamado Arceriano A[85] y el Palatino Latino 1564[86]: el primero fue realizado en Italia a comienzos del siglo VI y durante tiempo se conservó en la biblioteca de Bobbio, donde pudo ser consultado por Gerbert de Aurillac; el segundo, casi seguramente original de la abadía de Fulda, se remonta a tiempos de Ludovico Pío.

Frontino e Higinio el Gromático* son algunos de los *auctores* del *Corpus*, que redactaron sus textos entre el siglo I y el II después de Cristo como uso escolar, para enseñar teoría y práctica del *ars gromatica*[87]. A menudo el aparato ilustrativo proporcionaba aclaraciones y ejemplos. Oswald A. Dilke intentó clasificar estas imágenes, ordenándolas en siete tipologías: dibujos que muestran cómo hacer un mapa, procedimientos para las operaciones técnicas, definiciones legales e instrucciones teóricas, planos de ciudades con su territorio circundante, disposición de las piedras para marcar los confines y para la centuriación[88]. Si no nos ha llegado ningún original de estos dibujos, en cambio tenemos las miniaturas de los manuscritos medievales citados, aunque todavía no está muy claro cuánto le deben en realidad a los modelos[89]. En el caso de la representación de los territorios divididos en centurias, las variantes entre los distintos ejemplos consisten casi exclusivamente en la disposición recíproca de los elementos: las colonias (sencillos cinturones de muros con torres angulares), que se recortan en la retícula del fondo que indica la centuriación, comunicadas entre ellas por caminos, y también ríos, bosques, montañas, y pocas estructuras arquitectónicas como puentes o templos. El hecho de que estos elementos se encuentren juntos en el dibujo de un territorio a pequeña escala no tiene un equivalente en la pintura ni en la miniatura contemporáneas y hay que relacionarlo con el modelo antiguo.

Las fuentes antiguas son asimismo el origen de los mapamundi medievales, aunque también en este caso los modelos nos son completamente desconocidos. Estos mapas, en los que se indican ciudades y montañas, ríos y mares, regiones, pueblos y los seres monstruosos que viven en los confines de la tierra, le deben mucho a las fuentes lite-

---

[85] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 36.23.

[86] Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.

* También conocido como Higinio el Agrimensor *[N. de la T.]*

[87] Cfr. S. Settis (ed.), *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano*, catálogo de la exposición (Módena, 11 de diciembre de 1983-12 de febrero de 1984), Módena, 1983.

[88] O. A. Dilke, «Illustration from Roman Surveyors' Manuals», *Imago mundi* 21 (1967), pp. 9-29.

[89] Cfr. F. Castagnoli, «Le "formae" delle colonie romane e le miniature dei gromatici», *Memorie dell'Accademia dei Lincei* VII, 4 (1944), pp. 83-118; J. N. Carder, *Art Historical Problems of a Roman Land Surveying Manuscripts: the Codex Arcerianus A Wolfenbüttel*, Nueva York-Londres, 1978.

rarias antiguas, a las descripciones de Virgilio, Plinio el Viejo, Orosio, así como a la Biblia y a san Jerónimo[90]. El mapa medieval, que no sirve para viajar, sino para la contemplación y la meditación, condensa y reúne los episodios tanto de la historia profana (de la mitología antigua, de los imperios antiguos y modernos) como de la historia sagrada (la ciudad de Babel, el paraíso terrenal, los lugares de Tierra Santa). El este está colocado en alto, así como en alto está colocado el paraíso terrenal, donde nacen los cuatro ríos que, después de haberse sumergido y haber vuelto a brotar, bañan los continentes; la tierra, que emerge de las aguas del Diluvio, tiene un centro (Jerusalén) y está rodeada por un inmenso océano. Un ejemplo extraordinario tanto por la riqueza de sus detalles como por el hecho de ir acompañado de un texto, la *Imago mundi* de Honorio de Autun, que le hace de introducción, es el mapamundi de Enrique de Maguncia (fig. 2)[91]. El propio Honorio explica cómo hay que leer este mapa. Es fuente de conocimientos, sirve para recordar el pasado, para entender el presente y para descubrir en la evolución de la historia cuál será su futuro: la historia de la tierra comenzó en Oriente (el paraíso terrenal), se desplazó luego hacia el oeste, a Jerusalén y Roma, y como ya había alcanzado los extremos de la tierra en Occidente, el fin de los

Figura 2. *El mapamundi de Enrique de Maguncia,* miniatura sobre pergamino, siglo XII.

[90] E. Edson, *Mapping Time and Space: how Medieval Mapmakers Viewed their World,* Londres, 1997; P. Gautier Dalché, *Géographie et culture. La représentation de l'espace du VI au XII siècle,* Aldershot, 1997.

[91] D. Lecoq, «Le Mappemonde d'Henri de Mayence ou l'image du monde au XIIe siècle», en G. Duchet-Suchaux, *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte,* París, 1990, pp. 155-207.

tiempos tenía que estar cerca. Por tanto, encontramos una exhortación para visitar los santos lugares, para liberarnos de nuestros pecados y para buscar la salvación a lo largo de los caminos de peregrinación.

El renacimiento de la pintura de paisaje

Desde los primeros años del siglo XIV, en los palacios públicos florentinos y sieneses se había iniciado la costumbre de pintar en las salas de representación las imágenes de los castillos y de las ciudades conquistadas por el *Comune*[92]. Por desgracia, sólo se conservan los testimonios sieneses de la Sala del Mapamundi del Palacio Público, con los famosos frescos de la pared norte, con las imágenes de los castros de Giuncarico y Montemassi. Capítulos fundamentales para la historia de la pintura de paisaje en el mundo occidental, junto con la obra de Ambrogio Lorenzetti de la sala contigua, deben ser leídos en el contexto del programa de propaganda política puesto en funcionamiento por el gobierno de los Nueve. Según Uta Feldges-Henning, justo a partir de esta voluntad política parece que nació el interés por la representación del paisaje, o por lo menos de amplios espacios fuera de las murallas de la ciudad[93]. La imagen del castillo, conquistado o adquirido, se exponía para subrayar y recordar el valor de la empresa llevada a cabo: ya no era suficiente la representación simbólica del lugar, sino que había que hacer que éste fuera reconocible a los ojos de los ciudadanos. Los mismos documentos hablan del pago a Simone Martini por un viaje de siete días realizado en 1331 para dibujar los tres castillos que acababan de ser conquistados: Arcidosso, Castel del Piano y Scanzano[94]. Duccio de Buoninsegna, casi con toda probabilidad, ya se había comprometido a «copiar de la realidad» Giuncarico, pero hoy es difícil probarlo, tanto por la falta de documentos como por la profunda transformación del burgo. Afortunadamente, ello sí se puede probar en el caso del fresco de Montemassi: Italo Moretti ha demostrado la sustancial correspondencia con lo que queda del antiguo castro y, también gracias a la actual toponimia, ha podido establecer desde qué punto de vista Simone Martini copió este paisaje. En este caso se puede hablar de verdadero «retrato topográfico», por la fidelidad con la que se han representado las dos construcciones y el perfil, aunque un poco reducido, de las colinas, es decir, el collado sobre el que se asienta el castro de Montemassi, el cerro Colombo y en medio, más

---

[92] M. Seidel, «"Castrum pingatur in palatio" I. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena», *Prospettiva* XXVIII (1982), p. 33. En el apéndice y en nota se reproducen dos documentos, que indicó por primera vez Davidsohn en su *Geschichte von Florenz* de 1922, conservados uno en la Biblioteca Laurenziana y el otro en el Archivo de Estado, en los que se habla precisamente de unos frescos que representan el castillo de Montaccianico, la ciudad de Pistoia y el castillo de Pulicciano, realizados entre 1303 y 1306 en el Bargello. En Siena tenemos un testimonio un poco más tardío y que no proporciona ni el nombre de los castillos representados ni la fecha de su ejecución: se trata de un acta de sumisión de Giuncarico, escrito en 1314, en el que se dice que «dictum castrum pingatur in palatio [...] ubi sunt picta alia castra» («píntese dicho castillo en el palacio [...] donde se han pintado los otros castillos»; *ibid.*, apéndice 2).

[93] U. Feldges-Henning, *op. cit.*

[94] M. Seidel, *op. cit.*, p. 29.

en bajo, el montículo sobre el que fue construido el famoso bastión. Moretti demostraba también la profunda realidad de ese pequeño tramo de murallas almenadas que se entrevé más allá de la pendiente, para indicar que el burgo se encuentra al otro lado de la vertiente, justo como se ve cuando nos dirigimos hacia allí desde Siena[95].

Cuando admiramos el «realismo» de Simone Martini en la representación topográficamente exacta del lugar, en la imagen tan detallada del castro, de los campamentos y en la figura de Guido Riccio, nos puede sorprender el hecho de que se hayan olvidado casi del todo de la «naturaleza» y que lo que se ha pintado han sido altos peñascos desnudos, todavía según la tradición bizantina, aunque más «suavizados» y sin superficies planas e inclinadas, sino con cimas redondeadas[96]. La única excepción son las dos viñas en la zona del campamento sienés. La explicación de esta presencia está en la marcada intención simbólica de la escena, que hace que se produzca una selección de los elementos representables: los pocos que pasan por el tamiz son aquellos que pueden revestir un papel altamente significativo y funcional para el discurso político expresado. Y desde el momento que la intención del pintor no es la de recrearse en la descripción naturalista del paisaje, sino la de comunicar con la pintura lo que significó para Siena el asedio de Montemassi, no se encuentra ninguna otra presencia vegetal fuera de las dos viñas. Es absolutamente necesario recurrir a otras fuentes para interpretar correctamente la obra en todos sus aspectos evocativos. La *Crónica* de Agnolo di Tura nos proporciona precisamente la clave: «el asedio duró siete meses, y es cuando pusieron las viñas»[97]. La expresión, de sabor proverbial, indica que la viña pintada por Martini no es nada más que un símbolo de la «larga duración y, por consiguiente, de lo costoso del asedio», es decir, del valor de la empresa llevada a cabo por el gobierno de la ciudad de Siena. En sí es un detalle de considerable realismo (se trata de viñas formando «emparrados», del tipo que aún hoy se encuentra en la zona de Grosseto[98]), y sin embargo resulta desligado del contexto, no integrado en un ambiente «natural». Por lo tanto, es importante observar que, aunque el castro, el baluarte y los campamentos, incluso en su recíproca disposición, fueron sin duda pintados tomando «el ejemplo de cómo eran», aún se estaba lejos de representar un paisaje en el que también la tierra, con su manto de hierba y sus árboles, fuera copiada directamente del natural.

No muchos años después, Ambrogio Lorenzetti pintó en la Sala de la Paz, en el otro lado de la misma pared que acogía el *Guidoriccio da Fogliano,* la ciudad y el campo de Siena bajo los «efectos del Buen Gobierno». Con una extraordinaria «sensibilidad paisajística», Lorenzetti desplegaba bajo los ojos del espectador una admirable extensión de viñas, campos, ríos, colinas y valles boscosos, que descienden desde las murallas de la ciudad hasta los lejanos horizontes de la Maremma y del puerto de Talamón[99]. Se pueden reconocer las suaves y verdes colinas de Siena, cubiertas de viñe-

---

[95] I. Moretti, «Simone Martini a Montemassi», *Prospettiva* 23 (1980), pp. 66-72.

[96] L. Bellosi, *op. cit.*, p. 52.

[97] Agnolo di Tura, «Cronache senesi», en A. Lisini y F. Iacometti (eds.), en *Rerum Italicarum Scriptores,* tomo V/6, Bolonia, 1939, p. 496; cfr. también M. Seidel, *op. cit.*, p. 27.

[98] I. Moretti, *op. cit.*, p. 70.

[99] Sobre este asunto véase L. Bellosi, «Il paesaggio nella pittura senese», cit., p. 105.

dos, los cerros casi desnudos, de tierra arcillosa seca y erosionada, de la zona de las cretas, la llanura cultivada de trigo, por la que discurre sinuoso el Ombrone. Se divisan alquerías y casas señoriales y a lo lejos torres y castillos en lo alto, los campesinos trabajando o caminando, los señores a caballo. Es importante subrayar el interés que esta representación reviste para el historiador, que en algunos aspectos, y con las debidas cautelas, puede utilizarla como una fuente escrita y leerla como complemento de ésta[100]. Como ha observado Giovanni Cherubini, el fresco documenta con claridad la presencia de la variada presencia de árboles en las laderas, los cultivos de cereales en la llanura, y la transformación del terreno debido a la difusión de los arrendamientos de aparcería, así como también está documentado en la «Tavola delle Possessioni», un catastro redactado hacia finales de la segunda década del siglo[101]. Por fin se representa un paisaje habitado y cultivado, un paisaje en el que se ven impresos los signos de una actividad humana (por primera vez aparecen las parcelas y las casas rurales) y los propios autores se encuentran inmersos en él mientras trabajan: no sólo las viviendas, sino también los hombres que viven en ese territorio, ejerciendo diversas actividades, según sus oficios y su estado social. Y no es sólo un paisaje habitado, sino también poblado por numerosos animales, domésticos y salvajes.

«El descubrimiento del paisaje y de la naturaleza en sus aspectos más variados es algo extremadamente nuevo»[102], así como es una novedad la amplitud del panorama, tomado desde un punto de vista elevado, sobre la ciudad. Aun con la extraordinaria verosimilitud de sus elementos naturalistas, esta representación debe ser entendida en su mezcla de realidad y símbolo, a la luz de la finalidad propagandística del gobierno de los Nueve, cuya voluntad era la de ver representada una campiña fértil y fecunda, en la que reinan la abundancia y la prosperidad, en la óptica de un bienestar adquirido por medio de la laboriosidad de los habitantes en la seguridad de un clima de paz[103]. Se insiste sobre todo en la abundancia de agua (en contraste con una realidad territorial en la que el abastecimiento hídrico presentaba serios problemas) y en la red viaria, de la que se resalta su transitabilidad, las óptimas condiciones y el amplio desarrollo.

Con una admirable capacidad de síntesis se representan juntos los distintos trabajos que caracterizan los meses del año (de la arada a la siembra, de la siega a la trilla) y están reunidos en un solo contexto momentos alejados en el tiempo; del mismo modo, el paisaje resulta también el fruto de la voluntad de concentrar en un único espacio lugares también lejanos, desde luego no visibles desde las murallas de Siena. Como dijo Enzo Carli, Lorenzetti quiere «incluir en sus vistas desde lo alto "lo más posible del

---

[100] Véase la desenvuelta lectura de E. Sereni, *op. cit.*, pp. 136 ss. Más prudentes y consideradas con las peculiandades del lenguaje figurativo son las de los autores citados en las notas siguientes, en especial: Ch. M. de la Roncière, Ph. Contamine y R. Delort, *op. cit.*, tomo III, pp. 135-145.

[101] G. Cherubini y R. Francovich, «Forme e vicende degli insediamenti nella campagna toscana dei secoli *XII-XV*», en G. Cherubini, *Signori, contadini, borghesi*, Florencia, 1974, p. 154.

[102] C. Frugoni, *op. cit.*, p. 179.

[103] *Ibid.* Así se lee en la cartela que sujeta la Securitas: «Sin miedo cada hombre camine, / y trabajando siembre cada uno, / mientras este comune / mantenga a esta mujer en su gobierno / del que aquél ha quitado al rey todo poder»: cfr. Cfr. F. Brugnolo, «Le iscrizioni in volgare: testo e commento», en E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti il Buon Governo*, Milán, 1995, p. 385.

universo", extender su visión hasta abarcar y ejemplificar todos los aspectos de la vida de su tiempo»[104]. Sobre todo celebra el gobierno de Siena y crea una visión idealizada en la que el campo es como «tiene que ser»[105].

Así pues, al mezclar la profunda veracidad de la representación de los episodios sueltos o de los detalles naturalistas y arquitectónicos con la «irrealidad» del conjunto, Lorenzetti crea un paisaje que de alguna forma está unido y a la vez es independiente de un lugar preciso; por tanto, no puede ser definido exactamente como un «retrato topográfico» y, sin embargo, está hecho de forma que se pueda identificar como un rincón de la campiña sienesa.

El paisaje como estado de ánimo: Petrarca

Como conclusión a este recorrido, nos queda comentar una imagen que marca de alguna forma la separación de la Edad Media de otra distinta y moderna sensibilidad ligada a la naturaleza y al paisaje.

Entre las numerosas anotaciones que Petrarca añadió a los márgenes de su Plinio el Viejo, libro para él repleto de múltiples ideas y de noticias, son muchas las que llevan los recuerdos personales provocados por la lectura de algunos pasajes de la *Naturalis Historia*, recuerdos de hechos naturales a los que tuvo ocasión de asistir, tormentas, terremotos, recuerdos procedentes de sus viajes y estancias[106]. Con especial cuidado, Petrarca subrayaba, con breves trazos temblorosos o con líneas quebradas (para señalar cursos de agua o cadenas montañosas), los nombres geográficos de ríos, lagos, fuentes o montañas. Entre éstos creyó encontrar el de un lugar preferido por encima de los demás, el manantial de la Sorgue, en Vaucluse: «est in Narbonensi provincia nobilis fons Orgae nomine, in eo herbae nascuntur in tantum expetitae bubus, ut mersis capitibus totis eas quaerant»[107]. En la interlínea Petrarca añadió una «s» a «Orgae» y en el margen inferior de la página, fuera del marco de escritura, trazó un delicado dibujo, una pequeña iglesia con un campanario encima de un monte lleno de hierba y arbustos, en cuya base, por una quebrada rocosa, brota un arroyo, después de un breve tramo flanqueado por altas espadañas de largas inflorescencias en espiga[108]. Un poco alejada, casi

---

[104] A. Cairola y E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma, 1963, p. 132.

[105] M. M. Donato, «Gli effetti del Buon Governo in campagna», en E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 244.

[106] El códice se conserva actualmente en la Bibliothèque Nationale de París (ms. Lat. 6802). Sobre las anotaciones petrarquistas cfr. pp. 269 ss.

[107] Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, libro XVIII, 51, fol. 143v («En la provincia de Narbona hay un noble manantial de nombre Sorga, en el que se esconden unas hierbas tan deseadas por los bueyes que éstos, con las cabezas completamente sumergidas, las buscan»).

[108] P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, París, 1892, pp. 394 ss.; L. Chiovenda, «Die Zeichnungen Petrarcas», *Archivum Romanicum* XVII (1933), pp. 44-50; G. Contini, «Petrarca e le arti figurative», en A. S. Bernardo (ed.), *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress* (Washington DC, 6-13 de abril de 1974), Padua-Albany, 1980, sobre todo pp. 128-129, subraya la relación con el «naturalismo aviñonés» (pensemos en el Maestro del Códice de San Jorge). Sin embargo, no faltaron algunas dudas acerca de su autoría.

Figura 3. Francisco Petrarca, *El manantial de la Sorgue*, dibujo en el margen de un códice de la *Naturalis Historia* de Plinio, siglo XIV.

aislada y de tamaño desproporcionado respecto al paisaje, casi como haciendo de figura inicial del *titulus*, una garza sujeta con su pico un pez (fig. 3).

Este dibujo, evocador de tantos motivos recurrentes en la poesía petrarquesca, ha sido definido como «el más encantador, por lo que tiene de personal, retrato de paisaje del *Trecento*»[109]. Vaucluse era el amado refugio, ameno y solitario, «locus [...] toto mihi nullus in orbe gratior aut studiis aptior ora meis»[110], que él hizo tan famoso como la horaciana *fons Bandusiae*, celebrado por la belleza de su naturaleza, por la soledad casi perfecta, en la que era posible llevar un tipo de vida y hacer realidad un mito literario[111]. Precisamente la búsqueda de la vida solitaria, condición necesaria para alcanzar la libertad individual, el sosiego interior, la íntima reflexión y la meditación sobre los clásicos, define a la moderna figura intelectual de Petrarca, junto con una mirada nueva, más amplia e interesada en la naturaleza y el paisaje.

El libro, comprado el 6 de julio de 1350 en Mantua, como documenta el recibo de la compra, y dejado en depósito en Verona, en casa de Guglielmo da Pastrengo, durante el último viaje a Francia, no salió jamás de Italia. El dibujo, por tanto, sólo pudo ser hecho de memoria y no se puede interpretar según su mayor o menor fidelidad a la realidad, sino como un recuerdo personal, como una íntima evocación de un lugar querido y en cierto modo mítico.

Tan breve como intenso y lleno de referencias es el *titulus* que está debajo del paisaje; «Transalpina solitudo mea iocundissima»[112]. Cada palabra tiene un eco preciso en sus escritos: varias veces se refiere a Vaucluse llamándolo su monte Helicón tran-

[109] B. Degenhart y A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen (1300-1450)*, I/1, Berlín, 1980, p. 130.

[110] F. Petrarca, *Familiares*, XI, 4 («Ningún lugar me es más grato en el mundo o más apto para mis estudios»).

[111] U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Bari, 1992, p. 51.

[112] «Mi alegre soledad transalpina.»

salpino[113], varias veces vuelve al pasaje pliniano recordando de su amado refugio el «dulce silentium ac solitudo jocundissima» (1352, Carta a Lapo de Castiglionchio)[114]. Igual de evocador es el dibujo: en él se ven el monte y la fuente, tantas veces recordados en los sonetos del Cancionero: «la gran peña donde Sorga nace»[115], «debajo de una gran peña / en un cerrado valle, donde sale Sorga»[116], «la peña, donde es más cerrado este valle, del que su propio nombre deriva»[117]. Sin embargo, no debe entenderse como un retrato: la pequeña iglesia encima de la montaña no representa a la iglesia de Saint-Victor, como sugería Nolhac basándose en un dibujo del siglo XVII conservado en la Biblioteca Vaticana[118]; se trata más bien de la proyección de un sueño, del deseo, repetidamente aparecido en sus escritos, así como en su testamento, de edificar una capilla en la ribera de la Sorgue, donde sus restos pudiesen ser acogidos y reposar en la paz y la soledad de Vaucluse[119]. Y la garza, aislada, en primer plano, podría ser también un elemento «autobiográfico» de la composición: nunca la citó Petrarca en sus páginas, pero en Plinio el Viejo está descrita como un ave triste y amante de la soledad, así que se podría interpretar fácilmente como un *alter ego* del poeta[120].

Como dijo Chiara Frugoni, con Petrarca, como con la lectura de los textos antiguos, «la naturaleza adquiere un altísimo valor para el sabio» y se descubre un nuevo interés por los sentimientos que la visión de un ambiente o de un paisaje son capaces de provocar. La naturaleza, en consonancia con todo lo que sucede en el interior de un espectador que ya no es ajeno a la misma, que ya no está fuera de ella, puede ser el espejo de estos sentimientos y revelar los estados de ánimo del poeta[121].

---

[113] F. Petrarca, *Familiares*, cit., XIII, 8.

[114] Cfr. L. Chiovenda, «Die Zeichnungen», cit., p. 47, n.° 1. Para el sentimiento de alegría relacionado con la soledad, véase el pasaje relativo a Arqua en F. Petrarca, *Seniles*, XII, 7 («El silencio dulce y la soledad alegre»).

[115] Soneto 305, en F. Petrarca, *Canzoniere*.

[116] Soneto 135, vv. 92-93, en *ibid.*

[117] Soneto 117, vv. 1-2, en *ibid.*

[118] P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, cit., p. 394.

[119] L. Chiovenda, «Die Zeichnungen», cit., pp. 48-49.

[120] P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, cit., p. 396.

[121] C. Frugoni, *op. cit.*, p. 131. El conflicto interior, aún no resuelto, la mezcla de sentimientos diversos, entre «conocimiento empírico y pía introspección», está bien analizado en S. Schama, *Landscape and Memory*, Londres, 1995 [*Paesaggio e memoria*, trad. it. de P. Mazzarelli, Milán, 1997, pp. 430-431], a propósito de la célebre subida al Mont Ventoux. Véanse también las páginas de M. Eberle, *Individuum und Landschaft*, Giessen, 1980, y G. Billanovich, «Petrarca e il Ventoso», *Italia medievale e umanistica* IX (1966), pp. 389-401.

9

Los mundos de la Edad Media: los lugares del más allá

Jérôme Baschet

Introducción

No se puede entender al hombre medieval, su vida en la sociedad de la época, sus creencias y sus acciones sin considerar el otro lado del mundo de los vivos: el mundo de los muertos, donde cada uno recibe una recompensa según sus méritos: condenación eterna o beatitud paradisíaca. Así que no es posible presentar los espacios y los paisajes característicos del Occidente medieval sin adentrarse en estos reinos invisibles, espantosos o reconfortantes, donde moran las almas de los difuntos, y en donde las alcanzarán los cuerpos resucitados después del Juicio universal. En la Edad Media, el mundo de aquí abajo no se concibe sin los lugares fundamentales que forman el más allá, un más allá que no sólo es parte integrante del universo del hombre medieval, sino que además determina su más profundo significado y traza su justa perspectiva. El temor al infierno y la esperanza del paraíso deben guiar el comportamiento de cada hombre. La propia organización de la sociedad se basa en gran parte en la importancia del otro mundo, ya que la posición dominante de la Iglesia y del clero encuentra su legitimidad en su misión de guiar a los fieles hasta la salvación eterna.

Para el cristianismo medieval, el más allá es el lugar en el que se ejecuta la justicia divina, donde se revela la verdad del mundo. Si con los desórdenes de este mundo se suele burlar a la justicia y a menudo se esconde la verdad, en cambio el más allá es el reino del orden divino. Como demostró de manera magistral Erich Auerbach, la Edad Media concibe el mundo terreno como un universo «figural», formado por figuras pálidas y confusas, que lo único que hacen es preconizar de modo imperfecto las revelaciones futuras del otro mundo[1]. De esta forma, según la visión medieval dominante, no son los muertos las sombras de los vivos, sino que son los vivos las sombras de los muertos. Y es ésta la razón por la que Dante, cuando emprendió la tarea de trazar el

[1] Cfr. E. Auerbach, *Neue Dantenstudien*, Berna, 1944 [ed. it.: *Studi su Dante*, trad. de M. de Pieri Bonino y D. della Terza, Milán, 1984].

atlas completo de la humanidad, abandona el mundo terreno y se dedica a explorar, de la manera más exhaustiva posible, los lugares del más allá. El más allá informa de la visión medieval del mundo: es un modelo perfecto en función del cual se juzga al mundo terreno y tiene como objetivo regir la sociedad de los hombres.

Y, sin embargo, esta gran importancia que se le adjudica al otro mundo no es un hecho que se pueda dar completamente por descontado. Los mismos conceptos que se utilizan al evocar los lugares del más allá y su geografía plantean algunos problemas. Y, por tanto, es en el análisis de estos problemas donde debemos detenernos para demostrar cómo se formaron las concepciones medievales del otro mundo y, en especial, cómo se fue constituyendo una real geografía del más allá. El siglo XII representa al respecto un periodo decisivo, ampliamente analizado por Jacques Le Goff, porque no es sólo el siglo del nacimiento del purgatorio, sino que también lo es de una profunda «reorganización de la geografía del más allá». En un segundo momento podremos asimismo explorar el sistema de los lugares del mundo ultraterrenal, ya perfectamente constituido. Se privilegiarán entonces las representaciones figurativas y se entrará de esta forma directamente en el campo de lo imaginario, pero sin olvidar que éste, para el mundo medieval, es un elemento fundamental de la organización social y del orden del universo.

La constitución progresiva de una geografía del más allá

Conviene recordar que un rasgo característico del cristianismo es el de poner como centro activo de sus representaciones una dualidad radical del más allá[2]. La Grecia antigua y el judaísmo primitivo reagrupan a todos los muertos en un universo hipogeo, sustancialmente unificado –Hades o Sheol–, y aunque en estas dos civilizaciones se produzca una progresiva diferenciación de los destinos *post mortem,* no llega a la drástica división moral profetizada por el mensaje de Cristo. Anunciado por el Nuevo Testamento, sobre todo por el Evangelio de san Mateo (24-25) y por el Apocalipsis (20), considerado por san Pablo un artículo fundamental de la fe (Heb 6, 1-2), e integrado en todas las fórmulas del Credo, el Juicio universal ofrece la perspectiva –al final de los tiempos– de la segunda venida de Cristo, que separará a las ovejas de los carneros (Mt 25, 32), echando a los malvados al fuego eterno de la condenación y elevando a los justos al reino de los Cielos. El mensaje evangélico, amplificado por los Padres de la Iglesia, funda, por tanto, la fe en un más allá dualista, que divide a la humanidad en dos destinos exactamente opuestos: gloria celestial del paraíso para unos, castigo eterno del infierno para otros. Domina una lógica que se podría definir de inversión: la suerte en el más allá es la consecuencia del comportamiento terreno y produce su exacta contrapartida. Como demuestra de manera ejemplar la parábola de Lázaro y del rico malo (Lc 16), aquel que vive en los placeres terrenales deberá purgar sus pe-

[2] Para todo lo que sigue concerniente a la difusión de la doctrina cristiana del más allá, véase J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècles),* Roma, 1993, cap. I («Befar», 279).

cados en el otro mundo, así como aquel que sufre durante la vida terrena conocerá la felicidad en la ultratumba.

Sin embargo, esta visión terrible se impondrá con dificultad, hasta el punto de que san Agustín –figura emblemática para el mundo medieval– llegará a escribir todo un libro sobre la ciudad de Dios para defender la idea de la eternidad de las penas del infierno. En efecto, ¿cómo se puede admitir que Dios condenará a todos los no bautizados y a los cristianos fallecidos en estado de pecado mortal a un tormento tan atroz, sin la esperanza de liberarse por la eternidad de estas tremendas llamas? ¿No es quizá una imagen contraria a la de un Dios de amor y de perdón verle apartar lejos de sí a una parte tan importante de su creación? ¿No sería suficiente concebir unas penas temporales para hacer descontar a los pecadores las culpas cometidas? Es la posición defendida no sólo por Orígenes y por los partidarios del regreso final de todas las criaturas a Dios, sino también, en sentido más amplio, por aquellos a los que san Agustín llama los misericordiosos. Pero el Padre de la Iglesia es inflexible y combate sin escrúpulos contra estos sentimientos demasiado humanos: el perdón tiene sus límites, afirma, y el rigor de la justicia divina impone que el castigo sea eterno. Después de él, la doctrina cristiana no evolucionará en este sentido. Pero existen buenas razones para pensar que muchos hombres de los siglos medievales compartieron las concepciones más misericordiosas de los adversarios de san Agustín: por lo menos es lo que se deduce del esfuerzo incesante de los predicadores que, durante toda la Edad Media, se vieron obligados a reavivar sin descanso el miedo de los castigos eternos y a descubrir las estratagemas de los fieles para sustraerse a este terror o para atenuar sus efectos.

En otros aspectos, las concepciones del más allá conocerán a lo largo de la Edad Media algunas adaptaciones y evoluciones. Durante los primeros siglos del cristianismo domina la espera del Juicio universal y de la resurrección de los cuerpos, una de las creencias básicas más originales de la doctrina cristiana[3]. El más allá se inscribe entonces principalmente en una perspectiva escatológica y concierne al hombre en su conjunto, es decir, como unión del cuerpo y del alma. La suerte en el mundo ultraterrenal no afecta sólo a la supervivencia del alma, sino también al destino eterno del cuerpo resucitado, y aunque las oraciones por la salvación de las almas se remonten a la noche de los tiempos[4], una gran incertidumbre sigue envolviendo a la suerte que le aguarda durante la espera del Juicio final. Los Padres de la Iglesia, como san Agustín o san Gregorio Magno, tienen, por tanto, que admitir que, aunque las almas no vayan al infierno o al Reino celestial propiamente dichos, reciben desde el momento de la muerte una recompensa o un castigo. Y la tesis contraria, según la cual aquéllas conocerían un estado de sueño prolongado hasta el Juicio universal, empieza a ser considerada poco a poco como heterodoxa. La razón es que no podía bastar la esperanza en una justicia última: la sociedad cristiana, que se había ido consolidando paulatinamente y desde hace tiempo conocía una estabilidad, no podía dejar de interesarse por

[3] Cfr. C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, 1995.

[4] Cfr. J. Ntedika, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècle)*, Lovaina-París, 1971, y D. Sicard, *La liturgie de la mort dans l'Église latine, des origines à la réforme carolingienne*, Münster, 1978.

el destino actual de las ánimas, desde el momento de la muerte individual hasta el Juicio universal. A las imprecisiones de los primeros siglos siguieron algunas reflexiones cada vez más minuciosas. La idea de un juicio del alma, individual o colectivo, pronunciado inmediatamente después de la muerte, aparecía en numerosos relatos, como, por ejemplo, en el Venerable Beda, y luego fue evolucionando hacia historias sobre el juicio cada vez más complejas[5]. Las representaciones iconográficas del juicio del alma aparecen en Occidente en el siglo X, y se desarrollan sobre todo a partir del siglo XII, época en la que los teólogos lo introducen en su sistema, dándole el nombre de *iudicium*. El interés de los vivos se centra cada vez más en la suerte del alma, la que cada uno se espera o teme, después de su muerte, o la de sus difuntos parientes, para los que es conveniente multiplicar las oraciones y las obras de caridad (fig. 1). Y, sin embargo, al mismo tiempo, la espera del Juicio final sigue siendo un objetivo primordial, recordado continuamente y representado con una insistencia cada vez mayor, y la esperanza de un cuerpo perfecto, a imagen de las rígidas figuras esculpidas en la piedra de los monumentos funerarios, conservará toda su intensidad.

Si el juicio del alma adquiere a lo largo de la Edad Media una creciente importancia, ello no significa que el Juicio universal haya conocido su correspondiente eclipse. Se puede hablar más de una relación de complementariedad entre ambas, que de una relación de contradicción o de sustitución: estos dos juicios se refuerzan

Figura 1. *El Juicio final, el infierno y la subida de los elegidos a la ciudad de Dios,* tinta sobre pergamino, dibujo del *Liber Vitae de New Minster,* 1020-1030.

[5] Cfr. J. Baschet, «Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon,* nueva serie, VI (1995), pp. 159-203.

mutuamente, aunque no tengan exactamente ni el mismo objetivo ni la misma función, y la principal preocupación de los teólogos es la de pensar en su necesaria organización.

El más allá no es, por tanto, sólo una perspectiva última, algo que sucederá al final de los tiempos; es también una realidad presente, actual. El mundo de los vivos y el mundo de los muertos coexisten: aunque estén bien separados por la barrera de la muerte, los intercambios entre estos dos mundos son intensos (sufragios de los vivos por los muertos, intercesión de los muertos –y en especial de los santos– en favor de los vivos), y entre ellos existen distintas posibles formas de comunicación y de pasaje. Los muertos pueden regresar aquí abajo, o por lo menos aparecerse a los vivos, normalmente para pedirles una ayuda o para prevenirles sobre su destino de ultratumba. Si bien la parábola de Lázaro parece excluir esta posibilidad, ya que al rico malo no se le permite que salga de entre las llamas para informar a sus hermanos de la suerte que les espera, los relatos sobre espectros se multiplicaron durante toda la Edad Media. Como ha demostrado Jean-Claude Schmitt, ello no significa que hubiera una continuidad indistinta entre este mundo y el más allá, ni una armoniosa familiaridad entre el mundo de los vivos y el de los muertos[6]. Los espectros son más bien el índice de un fracaso en el proceso de separación entre los muertos y los vivos, normalmente asegurado por la memoria ritual y sus distintas formas, cada vez más extendidas en el cuerpo social. Aunque algunas veces llegue a romperse, existe una barrera irreducible entre este mundo y el más allá, y es precisamente esta barrera la que diferencia las concepciones difundidas por la Iglesia de las representaciones folclóricas, como las reveladas por los testimonios de los habitantes de Montaillou a principios del siglo XIV[7]. Según la mayor parte de éstos, los muertos no están repartidos entre el infierno y el paraíso, sino que conocen un destino mucho más homogéneo: después de sufrir la prueba de vagar errantes durante un tiempo, alcanzan el reposo eterno. Ahora bien, como la prueba se lleva a cabo en este mundo, pero de manera invisible, se les aconseja a los vivos que no extiendan los brazos mientras caminan para evitar tirar al suelo a una de estas ánimas errantes. Por supuesto, algunos pecadores reincidentes conocen una suerte más ajustada a las enseñanzas cristianas, porque son atormentados por los demonios. Los habitantes de Montaillou sostienen, sin embargo, que el castigo se recibe no en un universo subterráneo e inaccesible, sino en las montañas circundantes y familiares (una creencia que nos hace pensar en las de la etnología africana, para la cual el mundo de los muertos está situado en algunos casos «detrás de la colina» que circunda la aldea). Así pues, en las concepciones folclóricas, los muertos y los vivos comparten los mismos espacios, y no existe un más allá propiamente dicho, entendido como un conjunto de lugares separados de este mundo. Por el contrario, es una característica del modelo cristiano insistir con todas sus fuerzas en la dualidad que separa y opone el más allá y el mundo terrenal.

---

[6] Cfr. J. C. Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, 1994 [ed. it.: *Spiriti e fantasmi nella società medioevale*, trad. de G. Viano Marogna, Roma-Bari, 1995].

[7] Cfr. E. Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, París, 1975, cap. XXVII [ed. it.: *Storia di un paese: Montaillou*, trad. de G. Bogliolo, Milán, 1991].

La tradición de las visiones de ultratumba tiene en parte su origen en la idea folclórica de una continuidad entre este mundo y el mundo ultraterrenal[8]. Un comentario aparte merecen los relatos de viajes maravillosos, en los cuales los vivos se aventuran en comarcas lejanas donde los paisajes reales se mezclan con los lugares del más allá. Es el caso de las tradiciones evocadas por san Gregorio Magno, que sitúan en el Etna una de las principales bocas del infierno. Más concretamente, *La Navegación de san Brandán* describe un viaje por los mares del Gran Norte, en busca del paraíso terrenal, y, en particular, el descubrimiento de unas islas demoníacas, en las que aparece Judas. Los viajes al más allá, en sentido estricto, pertenecen a una lógica diferente: se refieren a las almas que, separadas temporalmente de sus cuerpos –normalmente por una enfermedad o por una muerte aparente–, se arriesgan a explorar el mundo de los muertos para dar testimonio del mismo a los vivos. Este género floreciente, resultado de una rigurosa reelaboración clerical, describía de forma muy elocuente los paisajes opuestos que componen el más allá infernal y celestial. En las primeras visiones de la Alta Edad Media, como las de Fursy o Wenlock, la estructuración de los lugares y de los itinerarios es aún débil, como también sigue siendo parcialmente confusa y llena de ambigüedades en cuanto a la función y a la articulación de los lugares –aunque la descripción geográfica haya evolucionado– en las visiones carolingias de Drythelm y Wetti. Las grandes visiones del siglo XII, de Alberico de Montecassino o del irlandés Tnugdal, describen de modo más estructurado los lugares de ultratumba, diferenciándolos según los distintos castigos infernales. La visión de Thurchill, a comienzos del siglo XIII, es la que atribuye al más allá en su conjunto la estructura espacial más coherente, aunque para describir las penas del infierno renuncia a aventurarse en los laberintos del mundo subterráneo y prefiere convocar a los diablos y a los condenados en una representación teatral. A finales de la Edad Media, la visión del más allá –aunque ya no asuma necesariamente la forma de un viaje del alma separada del cuerpo– sigue siendo la fuente de inspiración de una abundante literatura, de la que Dante será uno de sus más excelsos representantes.

Conviene ahora que nos preguntemos sobre las nociones utilizadas hasta aquí sin un especial rigor: lugar, espacio, geografía. El propio término «más allá», aun siendo omnipresente en el discurso de los historiadores, no está exento de problemas, desde el momento en que en el latín medieval no existe un vocablo equivalente que se pueda enunciar en términos de espacialidad. Por supuesto, los textos usan innumerables expresiones para designar los diferentes lugares en los que moran los muertos (*coelum, paradisus, Regnum coelorum, sinus Abrahae, infernus, stagnum ignis, purgatorium*), pero cuando evocan el otro mundo en su conjunto recurren a expresiones no espaciales: *in futuro, in futuro seculo, in vita futura* (temporalidad que puede ser tanto escatológica como referirse al momento siguiente a la muerte). Estas expresiones no de-

---

[8] Sobre este género, cfr. el estudio de C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle)*, Roma, 1994. Cfr. también P. Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, 1981, e *id.*, «Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo», *Quaderni medievali* 23 (1987), pp. 6-35; A. JA. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury*, Moscú, 1981 [ed. it.: *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, trad. de L. Montagnani, Turín, 1986, pp. 125-172 (*La Divina Commedia prima di Dante*)].

signan un lugar, sino un tiempo sucesivo a la vida terrena. En este sentido, si debemos ser rigurosos, no existe ningún más allá entendido como otro mundo fuera del mundo terrenal, sino solamente, quizá, como el tiempo después de la vida terrena. No existe, así pues, una expresión espacial sintética que indique el conjunto de lugares del más allá, en cuya unidad sólo se puede pensar desde la perspectiva de la temporalidad. Sin duda, la razón hay que buscarla en la disyunción moral que constituye la visión cristiana. Pensemos ante todo en el modelo agustiniano de las dos ciudades, que trasciende la distinción que hemos establecido entre mundo terrenal y más allá, sin olvidar tampoco que la ultratumba cristiana es fundamentalmente dualista y está separada en dos destinos radicalmente opuestos: ¿qué sentido tendría entonces reunir en una misma denominación espacial la eminencia gloriosa del paraíso celestial y la tenebrosa profundidad del infierno hipogeo? Lo que ponemos en discusión es la propiedad del término «más allá», en cuanto supone una unificación espacial, desconocida para el concepto medieval del mismo.

Aunque las fuerzas de las convenciones y la comodidad de los usos hagan difícil renunciar a las palabras «más allá», estas observaciones nos hacen pensar que la cuestión de la espacialidad de la ultratumba no es para nada evidente y que, es más, corre el riesgo de esconder algunas trampas que sería conveniente sacar a la luz. Además, el propio empleo del concepto de espacio ya es problemático, al tratarse de la Edad Media. Porque sobre este punto casi toda la Edad Media comparte una concepción de tipo aristotélico (tenga o no que ver con el filósofo). La Edad Media ignora, de hecho, la noción de espacio con el significado que tiene para nosotros, o sea, en cuanto espacio infinito, absoluto, continuo y homogéneo[9]. Más bien prefiere utilizar la noción de lugar, definido como «contenedor de las cosas de las que es lugar». La extensión no es, por tanto, un dato primordial, independiente de los objetos en ella contenidos, porque el lugar no podría existir sin los objetos que éste encierra. Incluso la palabra *spatium* lo que hace es indicar el intervalo entre dos objetos. «Locus est ubi sit», dice san Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*, 2, 26), el lugar es donde se está, donde se encuentra el objeto del que se habla. Esta fórmula que, en su concisión, es suficiente para definir la idea medieval de la extensión, nos recuerda que debemos diferenciarla de nuestra visión actual, básicamente newtoniana. Por consiguiente, puesto que la Edad Media no concibe la extensión de manera neutra y homogénea, es sin duda preferible –por lo menos cuando se trata de representaciones– que nos limitemos a hablar de lugar, más que de espacio, y de localización, más que de espacialización.

Esta distinción comporta unas consecuencias notables, sobre todo para los conceptos del más allá. Los estudios de Jacques Le Goff han demostrado cómo a lo largo del siglo XII se produjo «una profunda reorganización de la geografía del más allá»: «Entre 1150 y 1300 la cristiandad se dedicó a hacer una gran recomposición cartográfica, de la tierra y del más allá»[10]. El nacimiento del purgatorio y la paralela consolidación del lim-

---

[9] Cfr. M. Jammer, *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge, ²1970.

[10] J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, París, 1981 [ed. it.: *La nascita del Purgatorio*, trad. de E. de Angeli, Turín, ²1989, ed. cast.: *El nacimiento del Purgatorio*, trad. de F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1989], e *id.*, «Les limbes», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 34 (1986), pp. 151-173 (cita en p. 164).

bo son sus manifestaciones más evidentes. Se vuelven a formular conceptos que ya existían antes, pero que, al encarnarse ahora en un sustantivo y en un lugar, adquieren una presencia más sólida en el imaginario colectivo y una mayor eficacia social. Ahora conviene que nos detengamos en esta transformación de las representaciones del más allá durante el siglo XII, adelantando las siguientes hipótesis: tal vez, más que en una reorganización espacial, habría que pensar en una geografía del más allá de las almas. Ello llevaría a una posibilidad legítima –tanto en la teoría como en la teología– de una representación del más allá de las almas, clara y unificada en cuanto a los lugares[11].

Las transformaciones del siglo XII no son una creación *ex nihilo*, como demuestran los testimonios anteriores de las visiones de ultratumba. Son más bien el resultado de un proceso lento y, al mismo tiempo, una auténtica novedad, consistente en una reformulación y en una aclaración de aspectos preexistentes. La peculiaridad de la transformación del siglo XII es la eliminación de los obstáculos teológicos que se interponían a una representación localizada del futuro de las almas. Uno de estos obstáculos es la llamada dilación: en efecto, la concepción según la cual las almas pueden conocer su destino definitivo sólo después del Juicio final sobrevive, al menos en parte, hasta el siglo XII. La dilación, además, plantea un dúplice problema, de tiempo y de lugar. Ante todo, se basa en la necesidad de remitirse a las sentencias del Juicio del último día, antes de las cuales sólo se puede tener incertidumbre. Por otro lado, los «receptacula abdita», los receptáculos ocultos que san Agustín atribuye a las almas después de la muerte, son emblemáticos de la imprecisión que caracteriza el discurso de los Padres en cuanto a los lugares en los que moran las ánimas. Estos receptáculos, de los que no se sabe mucho más, no pueden ser ni el infierno ni el paraíso propiamente dicho, ya que estos últimos son lugares materiales destinados a recibir los cuerpos resucitados después del Juicio final. Ahora bien, las almas, sustancias espirituales, no pueden estar contenidas en un lugar físico. El *De Genesis ad litteram* es muy claro a este propósito: el alma no puede estar en un lugar corpóreo, sino en un lugar de su misma naturaleza, es decir, un lugar espiritual hecho a imagen y semejanza de los cuerpos (en otras palabras, de la misma naturaleza que las imágenes vistas en sueños, que tienen la apariencia de los cuerpos y de los lugares sin estar dotadas de ninguna corporeidad). En efecto, como subraya Rabano Mauro, después de san Agustín el alma no tiene una dimensión local: «Cada cuerpo posee una longitud, una anchura y una profundidad, características que faltan al alma»[12]. Así que, como no tiene una extensión, no se puede afirmar que el alma esté situada en un lugar, ni que se pueda mover por los lugares. El alma, como Dios, es *illocalis*.

Según san Agustín, es precisamente éste el motivo por el que es necesario que para las almas separadas de los cuerpos se conciban unos «receptacula abdita», distintos de los lugares corpóreos, como son la gehena infernal y el reino del paraíso, y que, por su carácter no localizado, conserven unas propiedades secretas e indefinidas.

---

[11] Esta hipótesis y su desarrollo fueron expuestos de manera más detallada en J. Baschet, «Les représentations de l'au-delà: processus de localisation et formes communautaires», en D. Iogna-Prat (ed.), *La spatialisation du sacré dans l'Occident latin. Table-ronde d'Auxerre*, marzo de 1997, Auxerre (en prensa).

[12] Rabano Mauro, «De anima», en *Patrologia Latina*, vol. CX, cols. 1109-1120.

Pero san Gregorio Magno se distancia de san Agustín al admitir que el alma incorpórea puede estar contenida en un lugar físico e incluso sufrir los efectos de un fuego material, si bien este acceso a los lugares definitivos afecta sólo a los casos extremos de los perfectos y de los impíos. Se trata, por tanto, de un abandono parcial de la dilación, y la ambigüedad persiste para las almas de quienes no han sido ni perfectos del todo ni del todo malvados. A lo largo de los siglos siguientes, las divergencias entre san Agustín y san Gregorio contribuyeron a alimentar una cierta confusión, si bien san Julián de Toledo parece que apoyó las ideas de san Gregorio al reconocerle a las almas un mayor acceso a los lugares definitivos. A principios del siglo XII, la tradición agustiniana seguía teniendo un gran peso, como demuestra un manual entonces muy difundido, como el *Elucidarium* de Honorio de Autun. Para Honorio, los elegidos se hallan en un paraíso espiritual, pues las almas no pueden estar contenidas en un lugar material. En su *Dialogus inter Iudaeum, philosophum et Christianum,* Abelardo repite, a su vez, la tesis de una incompatibilidad entre el alma y el lugar. También el cisterciense Aelredo de Rievaulx, en su comentario a la parábola de Lázaro, retoma la posición de san Agustín, al sostener que las llamas del infierno que queman al rico deben ser interpretadas como unas realidades incorpóreas, aunque posean una semblanza material.

Tras las huellas de Hugo de San Víctor, Pietro Lombardo se encuentra en el centro de una evolución decisiva en lo que se refiere a la relación entre el alma y la dimensión local. Sus *Sententiae* le conceden a este problema, tratado a propósito de las cualidades de Dios, una amplitud y una solidez argumental absolutamente inéditas. Al subrayar la ubicuidad de Dios *(non localis),* Pietro Lombardo ve la necesidad de definir dos maneras de ser localizado. A partir de aquí deduce que, a diferencia del ser supremo, el espíritu creado puede ser localizado según una de estas dos acepciones, pero no según la otra. Por supuesto, no posee ninguna dimensión, y no puede, por tanto, crear ninguna extensión en su lugar: pero aun así está de alguna forma delimitado por un lugar, pues, al estar presente en alguna parte, no puede estar a la vez en otra. Se producirá entonces una considerable transformación en lo concerniente a la concepción de la relación entre ser espiritual y dimensión local. En contra de las argumentaciones agustinianas, con peso aún en el siglo XII, Pietro Lombardo sostiene que el espíritu está sujeto a la dimensión local, incluso si no posee ni dimensión ni extensión. Las concepciones nuevas, que parecen formarse en el ámbito parisino del segundo cuarto del siglo XII, abren una brecha entre Dios y el alma humana, a pesar de estar creada a su imagen. Ahora ya sólo Dios es *illocalis;* el alma, en cambio, se vuelve *localis,* aunque no como lo es el cuerpo.

Sin embargo, habrá que esperar todavía un poco para que estas concepciones sean aplicadas por completo al destino del alma separada después de la muerte y que hagan posible su comprensión. Sólo en las últimas décadas del siglo XII se acepta el abandono completo de la dilación. Entonces caerán todas las situaciones creadas por la necesidad de esperar que las almas se reúnan con los cuerpos y que se pronuncien las sentencias definitivas del Juicio final. Los textos de los años 1170-1180 recogen algunas afirmaciones precisas sobre el hecho de que las almas acceden directamente a los lugares definitivos, que son el infierno y el paraíso, a no ser que un tiempo fun-

cional de purificación les imponga una temporada en el purgatorio[13]. En cuanto a la solución del problema representado por la unión entre el alma y el cuerpo, nos limitaremos, por comodidad y para llegar al final del proceso, a hacer una referencia a la síntesis tomista. Cuando trata de la suerte del alma entre la muerte y el Juicio final, la *Summa Theologiae* empieza afirmando que las almas separadas van a un lugar corpóreo, renegando con ello de toda la tradición que se remitía a la autoridad de san Agustín[14]. Santo Tomás de Aquino no se limita a defender que el espíritu puede considerarse unido a un lugar corpóreo en la medida en que existe en ese lugar y no en otro, sino que intenta definir el modo específico con el que el alma se adapta a su lugar. Él imagina que existe entre ellos una conveniencia basada no en una participación cualitativa, imposible entre lo espiritual y lo corpóreo, sino en una relación de coherencia, de manera que al estado más digno del alma se corresponda con el estado más digno de las realidades corpóreas. Además, si las almas no pueden recibir nada directamente del lugar en el que se encuentran, entonces depende de su conocimiento de la naturaleza del lugar el que puedan recibir alegría o sufrimiento: el alma condenada, por ejemplo, no puede ser atormentada por el calor material del fuego del infierno, pero sufre porque lo percibe como una realidad hostil que la tiene prisionera. El análisis tomista llega así a respetar los caracteres específicos del alma, y en particular su ausencia de extensión, aunque acepta conscientemente el carácter localizado de las realidades espirituales y las posibilidades de una acción de los cuerpos sobre las almas separadas.

Ahora que hemos llegado al final del proceso de transformación aquí estudiado, podemos precisar su naturaleza y cuáles fueron sus etapas. Como resultado de la eliminación de los dos obstáculos constituidos por la necesidad de tener que aguardar las sentencias del Juicio final y por la dificultad de concebir al alma en un lugar corpóreo antes de su reunificación con el cuerpo resucitado, el abandono completo de la dilación producido a lo largo del siglo XII lleva consigo una doble aclaración. Por una parte, a cada alma se le atribuye en el más allá, desde el mismo momento en el que se separa del cuerpo, un lugar corpóreo concreto, definido y funcional (con este último término se entiende una funcionalidad moral determinada únicamente por el estatus de cada una de las almas, por sus méritos y sus deméritos, y no por necesidades universales, como la espera del fin de los tiempos). Por la otra, es posible establecer, con plena legitimidad teológica, una estructuración geográfica del más allá de las almas. A partir de ahora, los confines de los lugares de ultratumba se harán más precisos, por una parte a causa de la eliminación de la dualidad entre situaciones de espera y situaciones definitivas y, por otra, debido a un fenómeno de divisiones funcionales. Algunos lugares se disocian los unos de los otros, dependiendo de su función específica, y esto lleva al nacimiento del purgatorio, del limbo de los Padres y del limbo de los niños. Todos corresponden a situaciones que existían con anterioridad, pero de manera poco diferenciada: al tener ya sus propios lugares y al haberse liberado de las situaciones ligadas a la espera del Juicio final, se muestran claramente en su especificidad.

[13] J. Le Goff, *La naissance*, cit., trad. italiana, pp. 172-183.

[14] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, sup. 70, 3, Roma, 1906, p. 150.

Al espacializarse –o, mejor dicho, al «topografizarse»–, cambian de naturaleza y acceden a un nuevo tipo de existencia social.

Pero, una vez más, el proceso alcanzará su resultado final muy lentamente. Por ejemplo, el purgatorio, aunque ya estuviese definido como nombre y lugar físico desde los años 1170-1180, conservó durante mucho tiempo una localización incierta[15]. Guillermo de Alvernia habla de diseminación de las penas del purgatorio en innumerables lugares de la tierra, mientras que san Buenaventura evoca el purgatorio como un «locus indeterminatus», en una concepción muy próxima a la de la pena del purgatorio como un estado más que un lugar. En cambio, santo Tomás de Aquino afirma con contundencia que el purgatorio es un hipogeo y se halla contiguo al infierno, y que ahí arde el mismo fuego, de forma que sólo una dispensa divina puede autorizar una purgación en un lugar terrestre.

Por último, se consolida el sistema escolástico de los cinco lugares del más allá, que santo Tomás explica de manera ejemplar, afirmando la clara funcionalidad de cada lugar, correspondiente a un estatus específico de las almas en función de sus méritos y deméritos. Éste es su razonamiento: en el momento de la muerte las almas pueden estar en condiciones de recibir su recompensa final, tanto para bien (en el paraíso), como para mal (en el infierno, si se trata de pecado actual; en el limbo de los niños, si se trata del pecado original); si no pueden recibir la recompensa final, puede ser a causa de una culpa personal (en cuyo caso van al purgatorio) o a causa de una culpa natural (en cuyo caso deben esperar a Cristo en el limbo de los Padres)[16]. Es importante subrayar que santo Tomás se preocupó de rechazar numerosas objeciones, con el fin de defender la cifra intangible de los cinco lugares, ni uno más ni uno menos. Esto demuestra que ya existía un verdadero «sistema» de lugares del más allá, pensado como tal: el de los «quinque receptacula animarum» (santo Tomás utiliza la palabra *receptacula* después de haberla vaciado cuidadosamente de sus connotaciones agustinianas). Por supuesto, en este artículo de la *Summa Theologiae* no aparece ningún término que designe al más allá en su conjunto, de modo que no existe ninguna unidad que subsuma la diversidad de los lugares destinados a las almas. Sin embargo, la expresión «quinque receptacula animarum» crea una cierta forma de unificación y subraya la coherencia estructural de este conjunto de lugares.

Así pues, el giro producido en la segunda mitad del siglo XII, animado y perfeccionado por los escolásticos del siglo XIII, resulta decisivo. Desde entonces se puede hablar de una geografía –o por lo menos de una topografía– del más allá de las almas, porque éstas ya están definidas por una estructura local clara, sencilla y carente de ambigüedades. Ahora se puede pensar en el más allá de las almas como lugares (desde hace tiempo ya era representado así en las visiones, pero ahora también era admitido por la teoría, lo que traerá nuevas consecuencias): se constituye entonces como un conjunto de lugares, corpóreos, netamente distintos los unos de los otros, y funcionales. Esta particular realidad espiritual que constituye el más allá de las almas ya no se encuentra fuera de la dimensión local: pasa del estado de realidad *illocalis* al de realidad localizable. El mundo de las almas separadas deja entonces de ser un «no lugar»

[15] J. Le Goff, *La naissance*, cit., trad. italiana, pp. 272-314.

[16] Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, cit., sup. 69, 7, pp. 146-147.

para convertirse en una realidad topográfica que se puede ordenar en subdivisiones funcionales con unas fronteras netas. En vez de ser un «otro lugar» de la sociedad, el otro mundo –tal como lo representa la Iglesia– pasa a formar parte plenamente de aquélla y, por consiguiente, se organiza según las mismas reglas fundamentales de integración espacial que dominan en la sociedad feudal.

El sistema de los cinco lugares del más allá

Después de haber analizado la lenta formación de una topografía del más allá y la creación del sistema de los cinco lugares, podemos recorrer con más detenimiento cada uno de ellos, descubrir la diversidad de sus representaciones y preguntarnos sobre su evolución. Pero nos abstendremos de proponer ni siquiera una mínima reconstrucción gráfica de la geografía del otro mundo. Aunque algunas veces se haya practicado este ejercicio, con la intención pedagógica de ilustrar el testimonio de algunas descripciones, tenemos que decir que se trata de un contrasentido peligroso. Cuando se propone una visión espacial unificada del más allá (y del mundo terrenal), el procedimiento tiende a imponer, de manera subrepticia, nuestra concepción del espacio geométrico, olvidando que las representaciones medievales se desarrollaron dentro de otro marco conceptual. Una reconstrucción semejante puede ser legítima a partir del siglo XIV, y especialmente con Dante, que mostró una gran preocupación por la ordenación de los lugares. Además, es importante observar que esta preocupación se manifiesta dentro de cada uno de los lugares, lo que no significa que se pueda reconstruir gráficamente su articulación en el ámbito de un espacio homogéneo y unificado.

Justo como Dante, comenzaremos con el periplo por el infierno. El clero sostenía que estaba situado en el centro de la tierra, subrayando que los condenados sufrían en él dos tipos de penas. La más terrible es el *dam,* o sea, la privación de Dios, a la que se añaden los tormentos psicológicos, como la desesperación, el remordimiento o la rabia de ver a los elegidos en el cielo. La principal pena corporal es el fuego, a menudo acompañado de gusanos, de frío y tinieblas, como aparece también en las Sagradas Escrituras. El clero admitía a veces una mayor variedad de las penas, como en el modelo de las nueve penas del infierno elaborado por Honorio de Autun, que conoció durante mucho tiempo una gran difusión, sobre todo en los sermones (el género más apropiado para la descripción detallada de los suplicios) que, a través de los *exempla,* incluían algunos testimonios del más allá.

En perfecta sintonía con la predicación, la iconografía muestra cómo las referencias a la amenaza del infierno se fueron haciendo cada vez más insistentes con el transcurso de los siglos medievales[17]. Aunque apareció en el siglo IX, la representación del

[17] Para lo que sigue a continuación, se encuentran un análisis más completo y una bibliografía más detallada en J. Baschet, *Les justices de l'au-delà,* cit., caps. III-VII. Para los conceptos textuales, véase también el estudio de A. E. Bernstein, *The Formation of Hell. Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds,* Ithaca (NY), 1993.

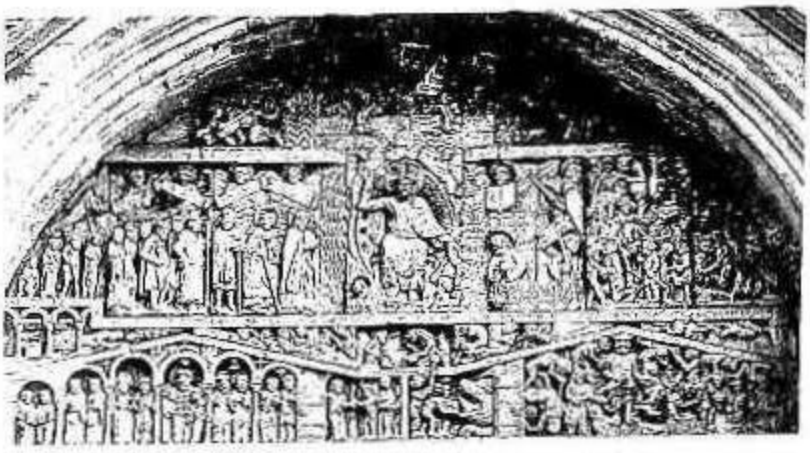


Figura 2. Conques, Sainte-Foy, tímpano del Juicio, primera mitad del siglo XII.

infierno empezó a cobrar mayor importancia durante el siglo, en estrecha relación con la datación de la iconografía del Juicio final. Durante el Románico seguía estando circunscrita, salvo algunas extraordinarias excepciones, como el tímpano de Sainte-Foy de Conques (fig. 2) o las que se encontraban en las iglesias del camino de Santiago. Será más bien con la proliferación del Juicio universal, durante el Gótico, cuando las imágenes del infierno conozcan una enorme difusión. En Italia, fiel a Bizancio, el infierno está representado como una zona de fuego en la que los condenados se queman alrededor de un Satanás entronizado y, a veces, como en Torcello, se añade la imagen de las principales penas admitidas por los teólogos. En el resto de Occidente, el infierno asume normalmente la forma de las fauces del Leviatán, el monstruo que abre su enorme boca para tragarse a los condenados. La amenaza del infierno en este caso está representada por la agresividad devoradora del monstruo o por su dinamismo hostil, subrayado por las arrugas de las fauces, por las puntas de los garfios, por las lenguas de las llamas y por el poder casi hipnótico de la mirada. Salvo algunas excepciones, el amontonamiento desordenado de las figuras dentro de la boca impide que nos podamos detener en el destino y en los tormentos de los pecadores. El infierno, por tanto, está evocado de manera metafórica y sintética, como el gran cuerpo de una potencia amenazadora, más que como el lugar del suplicio de los innumerables cuerpos de condenados.

Un cambio importante se produjo durante el siglo XIV, primero con los frescos del Camposanto de Pisa (fig. 3), en torno a 1330-1340, y luego en el resto de Italia, y con una gran distancia en las demás partes de Occidente. La variedad de los suplicios, multiplicados desde finales del siglo anterior en los mosaicos del baptisterio de Florencia, y más tarde, hacia 1305, por Giotto, en la Capilla *degli Scrovegni* de Padua, conocerá una enorme diversificación, y la vista del cuerpo, torturado, cortado, violado en su integridad, alcanzará una expresión paroxística. Aún más importante es la evolución que afecta a la estructura del infierno, ahora subdividido en compartimentos por elementos rocosos y por la gigantesca figura central de Satanás. Esta estructuración interna manifiesta la constitución de un auténtico sistema penal del más allá. De hecho, se corresponde con una lógica del castigo, porque cada uno de los lugares cir-

Figura 3. Buonamico Buffalmacco, *El infierno*, fresco, detalle, 1330-1340. Pisa, Camposanto.

cunscritos de esta manera está destinado a la punición de un vicio particular, normalmente uno de los siete pecados capitales. Esta lógica de las penas resulta además evidente gracias a la correspondencia entre la naturaleza del castigo y la culpa por la que se es castigado. Por ejemplo, los condenados sentados ante una mesa ricamente preparada, sin poder comer, se pueden –con esta adaptación del suplicio de Tántalo– identificar fácilmente con los gulosos; la ingestión de monedas fundidas, evidentemente, castiga la avaricia; la pareja de sodomitas está unida por un espetón que los atraviesa de la boca al ano.

Por supuesto, éste no es un principio nuevo, y ya había sido utilizado por Dante, aunque según unas modalidades diferentes a las empleadas por la imagen. Pero, a partir de la obra pisana de Buonamico Buffalmacco, este principio conocerá una aplicación visual sistemática, de la que deriva, por un lado, una transformación de la función del infierno y por otra un considerable aumento de su eficacia. De esta forma el suplicio no sólo estará legitimado, sino que además representa el crimen que lo justifica: el espectáculo de horror se ha convertido en lección moral.

El cambio también es importante en lo que respecta a los lugares. La consolidación de un orden penal y de una vocación moral se lleva a cabo a través de un proceso formal con la fragmentación de los lugares. El infierno ya no puede ser el lugar de un desorden generalizado, de un hervidero indistinto de cuerpos. Aquí también funciona la misma lógica de la diferenciación espacial, de división funcional de los lugares, que hemos vista empleada con anterioridad. Si el siglo XII es el momento de la formación de una geografía general del más allá, el siglo XIV presenciará el triunfo de

una topografía moral del infierno, que ahora ya está traducida en imágenes, pero de la que también es testimonio la obra de Dante, con su preocupación por relacionar la ordenación de los nueve círculos del infierno con una rigurosísima lógica de los pecados, aunque sea en gran parte diferente del septenario de los pecados privilegiados por la iconografía.

La división de los lugares es aquí el instrumento privilegiado de una ofensiva moral y pastoral, continuamente relanzada por el clero y en particular, con mayor vehemencia y modalidades más incisivas, por las órdenes mendicantes (a este respecto, la relación entre los frescos del Camposanto y el activísimo ambiente dominico de Pisa no es producto de la casualidad). Por tanto, conviene analizar las representaciones infernales en el ámbito de un universo más amplio de creencias y de prácticas. Porque el infierno y el miedo a la condenación eterna que su visión debe provocar no tienen un fin en sí mismos. Éstos se inscriben siempre en el marco de una tensión con el pensamiento de la salvación y la busca de los medios para alcanzarla. De hecho, el examen de las obras figurativas, como el análisis de los sermones, demuestra que el infierno sirve principalmente de incentivo para la penitencia, es decir, la mayoría de las veces, como un estímulo para acudir a la confesión, el sacramento que había asumido un papel de una importancia cada vez mayor desde que, con el cuarto concilio lateranense de 1215, había sido declarado obligatorio confesarse al menos una vez al año. En el camino que conduce del pecado al infierno existe una bifurcación: es la vía de la confesión, que, como un nuevo bautismo, lava del pecado, o por lo menos lo borra, como sostienen a veces los predicadores. La palabra nueva de esta «máquina de predicar» en la que se convirtió la Iglesia a partir del siglo XIII está llena de referencias a la importancia y a la eficacia del sacramento de la penitencia. Ahora, la imagen del infierno servirá para reforzar el incitamiento a la confesión:

> O peccator...
> pon mente fiso ad queste aspre figure
> che in questo obscuro inferno traggien guai,
> cosi com'elle son cosi serrai,
> se non ti penti del mal che facto hai.
> Faciendo penitencia del peccato,
> a dio ritorna e serra' meritato,

dicen los versos que se encuentran bajo el infierno del Camposanto de Pisa[18]. La visión del infierno debe provocar un choque mental, una toma de conciencia de las culpas que oprimen al alma. Debe inducir a buscar la vía de la salvación y a recurrir a la confesión, que es el pasaje a través del cual se accede a este camino.

---

[18] Cfr. S. Morpurgo, «Le epigrafi volgari in rima del Trionfo della morte, del Giudizio universale, dell'Inferno e degli Anacoreti nel Camposanto di Pisa», *L'Arte* II (1899), pp. 51-87. Por lo que concierne a los frescos de Pisa y la cultura dominica, véase en especial C. Frugoni, «Altri luoghi, cercando il paradiso», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere e Filosofia*, serie III, XVIII, 4 (1988), pp. 1557-1643.

El recurso a los siete pecados capitales, que implica la subdivisión de los lugares infernales, se ilumina de esta forma con una nueva luz[19]. A pesar de la agregación de importantes categorías, como los pecados de la lengua, el septenario de los pecados sigue siendo el principal esquema moral que sirve de guía para el examen de conciencia, indispensable en la confesión. Con la enumeración de los siete pecados capitales (y eventualmente sus subdivisiones) es como el cristiano debe reconocer en sí las culpas de las que la confesión le permitirá librarse. Por tanto, la iconografía del infierno no es sólo una exhortación a confesarse, sino que también indica al creyente el modo con el que tiene que proceder. El fresco prepara el trabajo del sacerdote, animando al fiel a descubrir las culpas que luego tendrá que enumerar. Por el contrario, el uso de un esquema familiar, ampliamente difundido por las enseñanzas de la Iglesia, refuerza la eficacia de la imagen. Al mostrar las causas de la condenación eterna con la ayuda de categorías muy conocidas, este esquema aumenta la posibilidad de una identificación del espectador con los condenados cuyos suplicios está contemplando. Con esta interacción en doble sentido entre imagen de la perdición y práctica de la confesión, la topografía de los círculos del infierno es al mismo tiempo la sombra anunciada y el soporte privilegiado del esquema moral por medio del cual se invita a los hombres de Occidente a que exploren su conciencia pecadora.

En general, a lo largo la Edad Media la representación del infierno y su evocación pastoral conocen una progresiva expansión. Sin embargo, por relevantes que hubieran sido el desarrollo de su importancia relativa y la consolidación de una lógica de la pena más estructurada y eficaz, no podemos afirmar que estas representaciones hayan suscitado un sentimiento de temor pánico. Es más, conviene recordar los límites de la eficacia de la iconografía del infierno, y en particular que en la Edad Media se mantuvo un sentimiento de misericordia que prefería reservar la condenación eterna a los impíos y a los criminales más abyectos, de forma que la gente común pudiese pensar que el infierno estaba destinado a los demás. También existían otras muchas tácticas con las cuales los fieles procuraban evitar, anular o atenuar la amenaza del infierno, y a comienzos del siglo XIV el dominico Giordano de Pisa llegó a censarlas para poder combatirlas más eficazmente. En concreto, él insistía en el caso de los fieles que, aun creyendo en la tremenda ferocidad de los suplicios del infierno, piensan que pueden evitarlo, exactamente como –precisa el predicador– los ladrones que, cuando ven la horca, creen ilusamente que podrán escabullirse de las redes de la justicia. Los clérigos tienen, por tanto, que llevar a cabo un gran trabajo para defender las virtudes disuasivas de una pena capital como la condenación eterna. Y, lo que es más importante, hay que reconocer que, aunque esté así organizada, la representación del infierno tiende más bien a hacer reaccionar –sobre todo a hacer confesar– que a aterrorizar. El miedo a la condena eterna es como un compuesto químico inestable: nada más formarse y ser reconocido, está destinado a transformarse gracias a los medios de salvación que la Iglesia invita a utilizar. Como recordaba Nietzsche, el poder de la Iglesia consiste en su capacidad de curar, no de aterrorizar. De esta forma, aunque amplifica-

[19] Sobre el septenario de los pecados, y en particular sobre los usos infernales, cfr. C. Casagrande y S. Vecchio, *I sette vizi capitale Storia dei peccati nel Medioevo*, con un texto de J. Baschet, Turín, 2000.

das y parcialmente autónomas, las representaciones del infierno permanecen siempre integradas en una dinámica de salvación que la Iglesia indica a todos los cristianos. Para la mayoría de los fieles, esta dinámica asume la forma privilegiada de una valorización de los sacramentos y, en especial, de una exhortación a la confesión. Por este motivo la presencia del infierno aumenta la necesidad de recurrir a la mediación del clero y favorece la acción de control social llevada a cabo por la Iglesia, incluso cristalizando la angustia de los hombres de los últimos siglos de la Edad Media.

Puesto que el terror del infierno está compensado con la esperanza del paraíso, hemos decidido elevarnos hacia este último, con el fin de precisar mejor la lógica fundamentalmente dual del más allá medieval. Además, el infierno no puede existir sin el paraíso y la beatitud estaría incompleta sin la condenación: si la pena principal del infierno es la privación de Dios y de la visión beatífica, la recompensa de los elegidos está en parte formada por el júbilo de ver los tormentos de los condenados. La radicalidad de la exclusión infernal le confiere no sólo un valor mayor a su agregación al cielo, sino que también manifiesta la gozosa aplicación de la perfecta justicia divina. La justicia del más allá tiene realmente poco que ver con la caridad cristiana.

Los discursos teológicos o monásticos nos permiten distinguir tres dimensiones principales del estado paradisíaco, las cuales trazan una imagen ideal del hombre y de la sociedad[20]. Las concepciones del paraíso –consideradas por el sentido común sosas y carentes de las virtudes excitantes atribuidas al infierno– han resultado ser de gran interés histórico, ya que representan el lugar de definición de una antropología cristiana ideal. Un primer aspecto afecta a la concepción del cuerpo glorioso de los resucitados, inmortal e incorruptible, a salvo de los efectos del tiempo y de la descomposición[21]. Los tratados teológicos subrayan su belleza perfecta, conservada con el vigor de los años y con unas proporciones armoniosas; y el siglo XIII insiste en su *claritas,* que vuelve al cuerpo luminoso como el sol o transparente como el cristal. Libre y ágil, el cuerpo glorioso tiene el poder de desplazarse sin el más mínimo esfuerzo, con la misma rapidez que los ángeles. Para los clérigos medievales, el mundo celestial no es, por tanto, el orden inmóvil y fijo que normalmente uno se imagina, y el movimiento está considerado como una cualidad que se ajusta a la perfección de los cuerpos. Por último, el cuerpo glorioso siente una *voluptas* en cada uno de sus cinco sentidos, cuyo ejercicio es juzgado indispensable para la realización perfecta de la dignidad humana.

En segundo lugar, el paraíso es el sitio en el que se elabora una imagen ideal de la sociedad cristiana. Aquí los elegidos participan en la comunión de la Iglesia triunfante, que es a la vez compañía de los ángeles y asamblea de todos los justos, unidos por el lazo de la *caritas,* el amor espiritual de todos en Dios. Por supuesto, la Iglesia triunfante no es el modelo que el clero quiere reproducir en el mundo terrenal, pero por lo menos es la perspectiva ideal que justifica su voluntad de conferir al mundo de los vivos su legítimo orden. Por último, el tercer elemento esencial de la recompensa del paraíso es la reunión de los fieles con el Creador, en una «visión cara a cara con Dios»,

---

[20] Véase el intento de C. Mcdannell y B. Lang, *Heaven. A History,* New Haven-Londres, 1988.

[21] Cfr. C. W. Bynum, *op. cit*

así definida aunque no tenga nada en común con la visión corpórea[22]. La visión beatífica define la salvación cristiana como el encuentro con Dios, como elevación hasta la comprensión intelectual del Ser absoluto, aquí inalcanzable e invisible. Es un conocimiento perfecto del principio divino, que eleva a la criatura finita hasta la revelación del infinito. La definición del destino celestial como visión beatífica tiende, de esta forma, a una casi divinización del hombre, signo de la radicalidad de la antropología cristiana que los paganos juzgaban aberrante. Y toda la fuerza de la reflexión teológica sobre este punto reside en el hecho de que se apoya en la idea extrema de la salvación, si bien evita la completa asimilación de lo humano con lo divino.

Las representaciones figurativas ofrecen unos testimonios complementarios, representando el paraíso según cuatro modalidades principales. Entre las más antiguas está el tema del jardín del paraíso, que muestra a los elegidos en un lugar exuberante y lleno de luz, como expresión de consuelo y alegría. Si las obras románicas, como los frescos de Sant'Angelo in Formis, presentan generalmente a una asamblea estática, las figuraciones más tardías, como la tabla del *Juicio universal* del Beato Angélico, muestran a veces a los bienaventurados solazándose entre árboles y flores, dedicados a la danza y a la música. Bajo sus variadas formas, y frecuentemente asociada a otros motivos, la metáfora de la vegetación paradisíaca expresa el florecer fecundo de la vida eterna. Además, esta representación de la bienaventuranza eterna evidencia una relación esencial entre el paraíso celestial y el paraíso terrenal. En la Biblia, el término latino *paradisus,* que significa «jardín», o «lugar lleno de árboles», como dice san Agustín, se usa sólo para indicar el Edén de Adán y Eva, y no el Reino de los Cielos, llamado *Regnum Dei* o *Regnum coelorum.* Para la exégesis, el paraíso de Adán representa el paraíso celestial de los elegidos[23]: la historia de la humanidad está destinada a cerrarse en círculo, así que la esperanza del paraíso que en la tierra anima a los hombres se nutre del deseo de un regreso a la felicidad perdida de los orígenes.

En el extremo opuesto de este paraíso bucólico, hay que recordar la ciudad de la Jerusalén celestial. La «sancta civitas Ierusalem nova» del Apocalipsis (21, 2) inspiró enormemente, como es bien sabido, el imaginario medieval, pero también la liturgia, la arquitectura e incluso la producción de los objetos de culto[24]. Representada normalmente, siguiendo el texto de san Juan (Ap 21, 10-27), como una ciudad cuadrangular, cuyas murallas de piedras preciosas están provistas de doce puertas, Jerusalén está vacía de hombres y es un lugar prometido, esperado. Sin embargo, a partir del si-

---

[22] Cfr. Ch. Trottmann, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII,* Roma, 1995 («Befar», 289).

[23] Cfr. R. R. Grimm, *Paradisus coelestis, paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200,* Múnich, 1977.

[24] Entre la abundante bibliografía dedicada a la Jerusalén celestial, cfr. Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean,* París, 1997; A. Colli, «La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di San Pietro al monte di Civate», *Cahiers archéologiques* XXX (1982), pp. 107-124; M. T. Gousset, «Représentations de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne», *ivi* XXIII (1974), pp. 47-60; M. L. Gatti Perer (ed.), *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo,* catálogo de la exposición, Milán, 1983; M. Mentré, «L'image de la Jérusalem céleste dans l'iconographie des XIe et XIIe siècles», en D. Poirion (ed.), *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge,* París, 1986, pp. 17-31.

glo IX aparece como el destino de los bienaventurados, por ejemplo, en el mosaico de Santa Práxedes de Roma. Pero habrá que esperar dos siglos para ver a las almas de los elegidos reunidas dentro de la ciudad celestial, y a veces incluso alrededor de Dios, ahora ya accesible en una sorprendente anticipación de la visión beatífica[25]. En las representaciones del Juicio final, la arquitectura celestial generalmente sufre una contracción e incluso en otros contextos es frecuente que se aparte de la literalidad de las descripciones apocalípticas, como por ejemplo en las pinturas de la bóveda de Saint-Chef en el Delfinado, del siglo XI. Los edificios representados de esta forma son, en cualquier caso, evocaciones de la ciudad celestial, pues inspiran orden y belleza. A veces, las construcciones del paraíso recuerdan más a una iglesia que a una ciudad, imagen que está justificada por la interpretación que asocia a la Jerusalén celestial con la Iglesia: si la iglesia material es la imagen de la Jerusalén celestial, entonces, según el principio de reciprocidad, esta última puede adaptar la forma del edificio de culto. Aunque se reduzca a una simple puerta, como en las pinturas de la Capilla de los Españoles en Santa María Novella de Florencia, la arquitectura del paraíso conserva un gran valor simbólico, asociado al tema del Cristo-puerta, que concede gran importancia a quien cuida de la entrada, un ángel o, a partir del siglo XII, san Pedro, el *ianitor celi*. Por medio de san Pedro, investido por Cristo del poder de las llaves, es la institución de la Iglesia, y en particular su cabeza, sucesor del apóstol, la que está representada como la autoridad que controla el acceso al paraíso. No es sorprendente, por tanto, que esta representación adquiriera una gran importancia con el movimiento de la Reforma gregoriana, ya que hace del clero, a través de la figura emblemática de su mayor autoridad, el mediador obligado para la salvación.

Otra representación que conoció un impulso extraordinario y que fue durante los siglos XII y XIII la principal evocación de la felicidad paradisíaca es la imagen de los elegidos en el seno del patriarca Abraham, como el pobre Lázaro en la parábola (fig. 4) del Evangelio (Lc 16, 19)[26]. Además de al fundamento evangélico, esta imagen le debe también gran parte de su éxito a la liturgia de los muertos: desde los más antiguos rituales funerarios de los siglos VII y VIII, y durante toda la Edad Media, se reza para que el alma de los difuntos acceda al reposo en el seno de Abraham (y a veces de Isaac y de Jacob). Si algunas veces el seno de Abraham constituye un lugar desconocido –como en Tertuliano– y en ciertos contextos está asociado al limbo de los Padres, los teólogos normalmente prefieren subrayar el valor celestial y propiamente paradisíaco. Y aunque el seno de Abraham suele designar un lugar destinado a las almas, a veces sucede que es comparado con la Jerusalén celestial. Además, el hecho de que se imponga no sólo en la iconografía de la parábola de Lázaro, sino también en los Juicios finales que adornan sobre todo las portadas de las catedrales góticas,

[25] *Liber vitae de New Minster* (hacia 1031-1032), v. 1031, Londres, British Museum, Stowe 944, fols. 6v-7; cfr J. Baschet, «Jugement de l'âme», cit.

[26] Sobre la representación del seno de Abraham, cfr. J. Baschet, «Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)», en Y. Christe (ed.), *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actas del Congreso de Ginebra, Poitiers, 1996, pp. 71-94 (*Collection Civilisation médiévale* III), e *id.*, *Le sein du Père Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000.

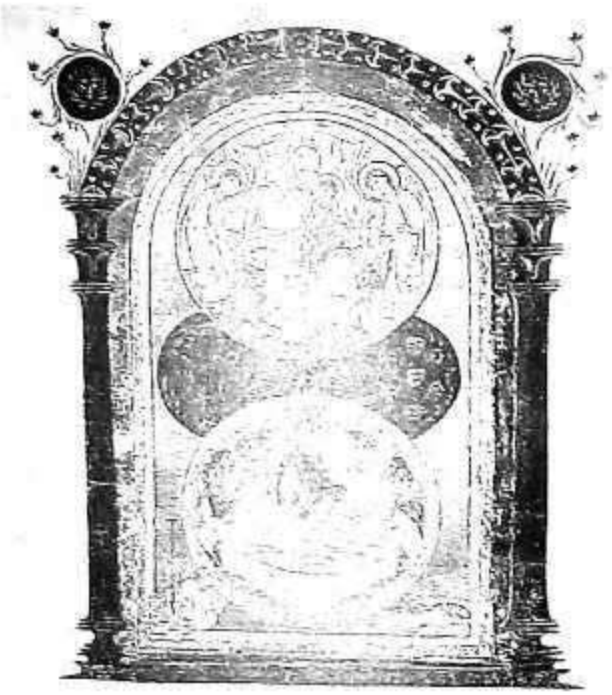


Figura 4. Reichnau. *Evangeliario de Liuthar. Parábola de Lázaro,* miniatura, h. 990.

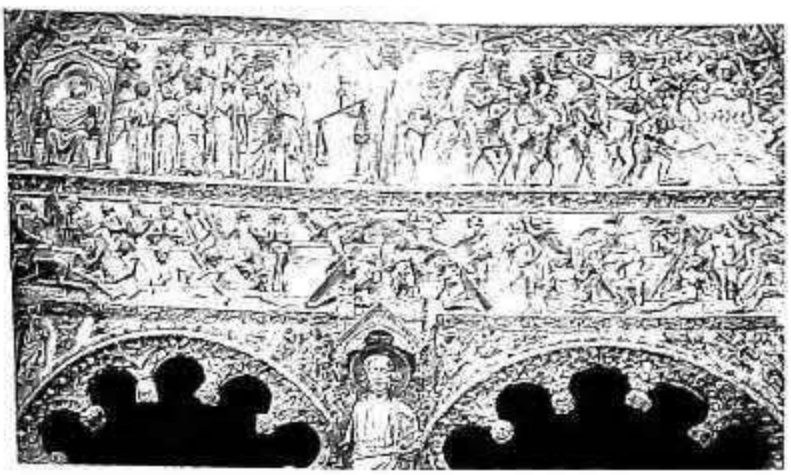


Figura 5. Bourges, catedral, tímpano de la portada principal, siglo XIII.

confirma su vocación de expresar la más elevada bienaventuranza eterna. Por tanto, también constituye, como autoriza la teología y como sugiere en imágenes su frecuente asociación con la arquitectura de la Jerusalén celestial (catedrales de París y Bourges), un equivalente del Reino divino, al que acceden los justos después de la sentencia del Cristo-juez (fig. 5).

Además de por estar basado en las escrituras y en la liturgia, el éxito de la representación del seno de Abraham se puede explicar también por su gran fuerza figurativa. Las formas que se dan a la relación entre el patriarca y los elegidos derivan de los posibles significados del término *sinus:* Lázaro y sus compañeros pueden estar sentados en las rodillas de Abraham, sostenidos por éste en un paño, o también colocados

dentro de su manto. Las obras más interesantes expresan la protección de la que gozan los bienaventurados, muestran su íntima unión con el patriarca y su inclusión en un tejido a veces casi indisociable de su cuerpo. Por otro lado, el seno de Abraham representa el paraíso como la unión con una figura paterna, que reúne y protege afectuosamente a su prole. Abraham es, de hecho, «Pater omnium credentium» (Ro 4, 11), padre espiritual de todos los cristianos, según la reinterpretación paulina de la paternidad veterotestamentaria del patriarca. Para los cristianos, ser elegidos significa ser hijos de Abraham según el espíritu, lo que hace que resulte apropiada la representación del paraíso como unión con el antepasado espiritual de todos los fieles. Es, además, la filiación de los elegidos por Abraham la que anima a representarlos como niños, lo que lleva a verlos erróneamente como almas, cuando el contexto del juicio deja claro que se trata de resucitados. De acuerdo con el anuncio evangélico (Mt 18, 3), el ingreso en el Reino de los Cielos supone el regreso al estado infantil, mucho más significativo en cuanto produce una información sobre los bienaventurados, anulando así todas las distinciones terrenales de edad, sexo y estatus. De esta forma, el seno de Abraham propone una imagen perfecta de la *Ecclesia* celestial, fraternidad espiritual de todos los cristianos, reunidos con el Padre en una comunidad armoniosa y unida por el lazo de la *caritas*.

Todas las representaciones hasta aquí mencionadas figuran el paraíso bajo la forma privilegiada de una «inclusión», en un lugar (vegetal o arquitectónico), o en un cuerpo (el *sinus* del patriarca). Pero dejan siempre escapar la expresión directa y manifiesta de la visión beatífica, que los teólogos consideran, en cambio, como la parte esencial de la bienaventuranza celestial. Se comprende entonces que a partir de finales del siglo XIII el creciente deseo de expresar la unión con Dios se manifestase ante todo a través de una reorganización de la escena del Juicio final, que atenúa su temporalidad transitoria y en movimiento, para hacer que se pueda advertir mejor el acceso de los elegidos a la eternidad del orden divino (como ya se ve en la Capilla *degli Scrovegni* de Padua y aún más en la Capilla Strozzi de Santa María Novella de Florencia). En general, se observa una gran proliferación de la representación del paraíso como corte celestial, que será la que domine durante el siglo XIV y sobre todo el XV[27]. Ahora se representa la asamblea de los santos y de los bienaventurados en compañía de los ángeles y dispuesta en torno a la divinidad, para gozar de su contemplación. Pero también se representa a la Iglesia ordenada alrededor de su cabeza, con sus diversidades y sus jerarquías, para hacer resaltar la santidad del clero que la constituye.

A pesar de sus formas diversificadas e históricamente variables, conviene subrayar el valor eclesiológico de todas las representaciones del paraíso. Las variaciones comprobadas son tan numerosas que incluyen todos los innumerables significados de la palabra *Ecclesia,* que van desde la concepción más comunitaria, evocadora de la asamblea de todos los fieles –especialmente en el seno de Abraham–, hasta una concepción más institucional, que tiende a subrayar la función dominante del clero. Se ha demostrado también que el progresivo aumento de la corte celestial es un signo de la cre-

[27] Sobre estos aspectos, cfr. *id.*, «Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)», en *La visione e lo sguardo nel Medio Evo,* número monográfico de *Micrologus* VI (1998), pp. 73-93.

ciente voluntad de manifestar la unión de los elegidos con Dios, en una relación directa y no bajo algún tipo de mediación, para darle un mayor espacio a la visión beatífica. Por último, parece que las representaciones medievales del paraíso quieren ofrecer la imagen de una sociedad celestial igualitaria, en la cual las distinciones terrenales están superadas en favor de una fraternidad espiritual que une a los elegidos, en una corte en la que la común bienaventuranza no excluye las referencias a modelos políticos ni la legitimación de las jerarquías y de las condiciones terrestres.

No podemos acabar este recorrido a través de los lugares del más allá sin darle un poco de flexibilidad al esquema binario hasta aquí presentado. En efecto, una de las principales consecuencias de la aparición de una topografía del más allá a lo largo del siglo XII fue precisamente el nacimiento del purgatorio, «tercer lugar» intermedio entre el infierno y el paraíso. La idea de un tiempo de prueba y de purgación, menos duro gracias a los sufragios de los vivos y necesario para la salvación del alma, no es, desde luego, nueva, pues se encontraba ya en san Agustín. Pero, como ha demostrado Jacques Le Goff, es en los años 1170-1180 cuando el purgatorio hizo su aparición, como nombre y como lugar específico en el que las ánimas pueden purificarse de algunas culpas[28]. El nacimiento del purgatorio, producido a partir de la disociación funcional de los lugares del más allá, fue un hecho que comportó notables ventajas sociales, pastorales y litúrgicas. Además, definió, en un modo más preciso, la situación de las almas intermedias –las que necesitan del sufragio de los vivos– y preparó de esta forma la difusión y la generalización de las prácticas ligadas a su cuidado. Por último, el purgatorio hace posible que se le dé forma a la esperanza de la salvación, tanto para los fieles que saben que son imperfectos, como, en especial, para los grupos sociales que la Iglesia coloca en una posición delicada, al considerar ilegítima la actividad por ellos ejercida. En concreto, para los usureros el purgatorio representa realmente la esperanza: la de un castigo temporal que les permite al mismo tiempo conservar la bolsa aquí en la tierra y acceder a la vida eterna en el más allá[29]. Sin embargo, no hay que atribuirle demasiada importancia a las virtudes del lugar intermedio: el «tercer lugar» sólo sirve para darle un poco de juego a un sistema que sigue siendo básicamente dual, o por lo menos ayuda a la flexibilidad que este sistema poseía ya con anterioridad, materializándola en un lugar y dándole al mismo tiempo una fuerza hasta entonces desconocida a lo que ya era evidente. Porque no debemos olvidar que, al final de todo, para cada hombre sólo existen dos destinos posibles: la condena al infierno o la bienaventuranza suprema. Además, el purgatorio, morada temporal de las almas, es también un lugar provisional, que dejará de existir en el momento del Juicio final, cuando el universo entre en su verdad eterna.

El empleo de la invención teológica –admitida dogmáticamente sólo con el segundo Concilio de Lyon (1274)– y la difusión de la creencia en el purgatorio evolucionaron por etapas. El tercer lugar encuentra en poco tiempo un relato hecho a su medida en el *Purgatorio de san Patricio,* una de las grandes visiones del más allá, escrita

---

[28] J. Le Goff, *La naissance,* cit.

[29] *Id., La bourse et la vie,* París, 1987 [ed. cast.: *La bolsa y la vida: economía y religión en la Edad Media,* trad. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1987].

entre los siglos XII y XIII, que contribuyó en gran parte al éxito de la localización irlandesa del ingreso al purgatorio. Los predicadores del siglo XIII se dispusieron a vulgarizar la representación ternaria del más allá, y ya hacia 1220 el *Dialogus miraculorum* destina al purgatorio el mismo número de relatos ejemplares que al paraíso, un número un poco inferior a los dedicados al infierno. En compensación, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIII para que las imágenes empiecen, tímidamente, a representar a las ánimas del purgatorio. En general, éstas aparecen atormentadas entre unas llamas que no se diferencian de las del infierno, pero el lugar del purgatorio se puede identificar por los gestos en oración de las almas, que así expresan su esperanza, y a veces por la presencia de ángeles que las consuelan, liberando incluso a algunas de ellas[30]. Es importante subrayar que, a lo largo de los dos últimos siglos de la Edad Media, numerosas representaciones del más allá siguen ignorando el lugar intermedio, pero el éxito de la iconografía del purgatorio no es menos significativo, como indican su aumentada frecuencia y sus perfeccionamientos (véase, por ejemplo, el retablo de piedra de la catedral de Narbona, del siglo XIV, o los frescos de los santuarios ligures de finales del siglo XV). Por último, recordaremos que, a principios del siglo XIV, la *Comedia* de Dante sanciona y declara el triunfo del purgatorio, pues lo equipara en importancia al infierno y al paraíso, y le concede una organización interna excepcional, fundada en el septenario de los pecados (a diferencia del fenómeno observado en el infierno, la representación del purgatorio suele estar unificada y no se le aplica la pauta de los siete vicios capitales, excepto en los frescos, de hacia 1450, de la Capilla Paradisi en San Francisco de Terni). En la primera mitad del siglo XIV también se empezaron a cultivar las prácticas cultuales ligadas a las ánimas del purgatorio: mención en los testamentos, ofrendas, extensión del beneficio de las indulgencias a las almas en pena[31]. De esta forma se fueron multiplicando las señales del éxito y de la difusión de la creencia en este «nuevo» lugar del más allá.

Para completar la panorámica de los cinco lugares del mundo ultraterrenal, nos queda por mencionar los dos limbos. Según la tradición basada en los Evangelios apócrifos, el limbo de los patriarcas es el lugar en el que moran los justos del Viejo Testamento, a la espera de la redención. La frecuente imagen del descenso de Cristo al limbo, entre su Crucifixión y la Resurrección, lo representa en el acto de liberar a los patriarcas para conducirles a su nueva morada celestial (el limbo es, desde ese momento, un lugar vacío). El limbo de los Padres es un dominio subterráneo y tenebroso que la iconografía no distingue en absoluto del infierno, ya que muchas veces asume, como este último, la forma de las fauces del Leviatán. Además, los textos de la Alta Edad Media evocan la bajada de Cristo no al limbo, sino a los infiernos; y, en efecto, el limbo no existe en cuanto lugar específico, disociado del infierno, antes de la formación de la geografía del más allá en el siglo XII.

---

[30] Véanse los trabajos de A. Bratu, «Du pain pour les âmes du purgatoire», *Revue Mabillon*, nueva serie, n.º 4 (1993), pp. 177-213, e *id.*, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et développement (c. 1250-c. 1500)*, París (en prensa).

[31] Cfr. J. Chiffoleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*, Roma, 1980.

Será sólo entonces, en un proceso estrechamente paralelo al nacimiento del purgatorio como lugar, cuando aparezca la expresión *limbus inferni*, y luego, al final, el único término *limbus*. Aunque su nombre lo sitúa como dependiente y en los umbrales del infierno, esta transformación semántica indica que el limbo ya existe como lugar específico[32], dotado de una funcionalidad y de unos caracteres propios, y esto aún incluso antes de que el siglo XIII lo integrara en el sistema de los cinco lugares del más allá.

El segundo limbo, que acoge a los niños muertos sin bautizar, aparece también durante el siglo XII. En los siglos anteriores, los niños no bautizados estaban destinados al infierno, ya que no habían recibido el sacramento indispensable para la salvación. Bajo la presión sobre todo de los padres, preocupados por la condenación aparentemente injusta de su prole, y por supuesto, en el marco de una sociedad totalmente cristianizada, que ya practica el bautismo precoz a los recién nacidos, la Iglesia se ve poco a poco obligada a atenuar la pena de los niños muertos sin el sacramento de la purificación[33]. Puesto que sólo llevan la mancha del pecado original y no cargan con el peso de ningún pecado individual, el clero admite que los niños sufran sólo la privación de Dios y que puedan evitar los castigos corporales previstos por la condenación. Sin embargo, en un primer momento se consideraba que estos niños pertenecían al mundo infernal y su situación personal está pensada como una mitigación del castigo previsto para los demás condenados. Más tarde, en el siglo XII, el proceso de división funcional de los lugares del más allá llevó a concederles una morada topográficamente distinta de la del infierno. Su situación, por tanto, no ha cambiado: lo que se pone en resalte y se evidencia sobre todo es la especificidad de su destino y el beneficio del que gozan.

En efecto, si se exceptúan las miniaturas de los manuscritos del *Speculum humanae salvationis*, las pocas imágenes que representan el limbo de los niños en el siglo XV, como, por ejemplo, los frescos del santuario ligur de Triora, lo pintan como una prisión subterránea, en la que no están previstos ni suplicios ni llamas. En el nacimiento del limbo se puede ver una solución de compromiso concedida por la Iglesia a las exigencias de la sociedad: los padres pueden decir por fin que su hijo, muerto sin bautizar, no está destinado al infierno. Además, hay que subrayar que éstos no parecen conformarse con el cambio terminológico y el emplazamiento topográfico, como demuestra la incesante proliferación de santuarios –en los que se espera el milagro de una resurrección temporal, el tiempo para poder conferir el bautismo salvador al recién nacido–, producida en estrecha conexión y contemporáneamente con la difusión del limbo de los niños. Sin embargo, conviene subrayar que la Iglesia no cedió en absoluto en el problema principal: los niños no bautizados seguirán sufriendo la pena de la condenación eterna, es decir, les está prohibido reunirse con Dios y se les excluye de gozar de la gloria del paraíso por la eternidad. Ésta es una condición fundamental que afectará a la propia definición de la cristiandad. Sin el bautismo, con el que se accede a la existencia social, el hombre medieval no se puede considerar miembro de la sociedad cristiana en la tierra, y, con mayor motivo, no puede formar parte de la Igle-

---

[32] Como demuestra J. Le Goff, «Les limbes», cit.

[33] Por lo que se refiere al limbo de los niños, cfr. D. Lett, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII'-XIII' siècle)*, París, 1997.

sia triunfante en el más allá. Así que, a pesar de las regulaciones sustanciales que llevan al sistema de los cinco lugares, el más allá medieval seguía siendo –como ya se ha dicho a propósito del purgatorio– un sistema dual. Al fin y al cabo, el más allá no es más que condenación o salvación, unión con Dios o ausencia del mismo, y, no obstante, la casuística desarrollada por los escolásticos, la perspectiva última estará siempre determinada por una moral dividida entre el bien y el mal.

Estos límites están muy bien expresados en una obra que queremos recordar para subrayar el resultado de los procesos que hemos analizado en estas páginas. *La coronación de la Virgen* de Enguerrand Quarton (Villeneuve-lès-Avignon, 1454) presenta una visión extraordinariamente sintética del universo, tal como podían representárselo los hombres de finales de la Edad Media. En ella se encuentran simbolizados juntos el mundo terrenal y el más allá. El primero aparece sintetizado en sus lugares más simbólicos, Roma y Jerusalén, que marcan la principal polaridad horizontal, y en el centro, ante un paisaje que se pierde en las brumas de la lejanía, la Crucifixión traza el eje vertical de la salvación. En cuanto al más allá, está representado con la forma casi completa de los cuatro lugares previstos por la cristiandad de su tiempo (falta el limbo de los patriarcas, pues ya entonces carecía de funciones). El infierno, el purgatorio y el limbo de los niños se apiñan en la estrecha franja reservada al mundo subterráneo. De esta forma están relacionados por una común posición de inferioridad y, al mismo tiempo, están separados por unas rocas y claramente diferenciados según sus propias características. A pesar del reducido espacio, el infierno muestra, alrededor de Satanás, el castigo de los siete pecados capitales. Las llamas del purgatorio atormentan a las ánimas, mientras los ángeles se acercan y empiezan a elevar hacia el cielo a la primera de ellas, el alma de un papa. Y, como si las tinieblas del subsuelo a las que habían sido condenados los niños no bautizados no fueran suficiente, el artista los representa en oración y dirigidos hacia la divinidad que ocupa el centro del retablo, pero con los ojos cerrados, para subrayar su imposible deseo de ver a Dios, y para dejar más claro que éstos comparten con los condenados la peor de las penas. Por último, por encima de los cielos que envuelven el mundo terrenal aparece la corte celestial, donde los santos, repartidos en filas dependiendo de su estatus, gozan de la recompensa suprema y contemplan a la Santísima Trinidad, junto con la Virgen. Este retablo representa de manera ejemplar el orden total del mundo, por lo menos según las representaciones dominantes de finales de la Edad Media. El otro mundo carga con todo su peso sobre el mundo terrenal. Y, sobre todo, cada uno de sus aspectos ya ha encontrado un lugar preciso. Cada lugar del más allá tiene una justa colocación, en el ámbito de un complejo sistema, en cuyo centro se encuentra la Iglesia de Cristo, entendida como un vasto mecanismo capaz de ordenar el mundo en nombre de su autoridad para hacer posible la salvación.

En conjunto, hemos podido constatar que el final de la Edad Media se caracterizó por el enorme esfuerzo pastoral del clero, por medio de las palabras y de las imágenes. Con este movimiento, la insistencia en la culpabilidad del hombre y en la preocupación por el otro mundo fue evolucionando progresivamente, a partir de las concepciones extendidas desde el momento en que se consolidó una topografía del más allá, en el siglo XII. En este sistema, cuya eficacia de todas formas no conviene exagerar, la

amenaza del infierno no es más fuerte que la esperanza en el paraíso; y ha atemorizado mucho menos a las poblaciones medievales de lo que las armas de la salvación disiparon el miedo de la perdición. Las concepciones del más allá son sobre todo una poderosa exhortación a que se comportaran según las normas establecidas por el clero, o, por lo menos, a que se confesaran regularmente y cumplieran los ritos necesarios para el desarrollo de toda vida cristiana. En un sentido más amplio, el más allá participa de un conjunto de creencias y de ritos que justifica la organización de la sociedad terrenal y, en particular, la posición dominante de los sacerdotes, mediadores obligados que disponen de los medios gracias a los cuales todos podrán acceder al paraíso.

Itinerarios

Italo Moretti

Consideraciones previas

Un atlas europeo de los caminos medievales carece de sentido: muchas regiones, sin duda las más pobladas, estaban atravesadas por una densa red de caminos que conectaban la ciudad y los numerosos barrios y castillos con el resto de asentamientos, que se distribuían sobre todo en las áreas de las colinas.

En primer lugar, es necesario recordar que ningún hombre de poder, ya fuera laico o perteneciera a la Iglesia, era capaz de organizar caminos de un recorrido largo, ni mucho menos diferenciarlos con un nombre, como se había hecho en la Antigüedad con las grandes vías consulares romanas o como ocurre en nuestros días con las carreteras estatales o las autopistas, que se distinguen si no con un nombre, sí al menos con un número.

El hecho de que en la Edad Media hubiera disminuido el uso del vehículo con ruedas, que parecía casi haber desaparecido, y se viajara a pie o, sólo en el caso de los más ricos, en una montura, y que las mercancías se trasportaran con animales de carga, no hacía especialmente necesario que los caminos fueran precisamente obras de arte. Los puentes eran pocos y precarios y el asfalto somero, pero los hospitales para ayudar a los caminantes, que se desplazaban de una forma un tanto austera, eran numerosos, en una cantidad casi inverosímil. Los hospicios más conocidos se situaban en los tramos más dificultosos de los caminos, como los puertos alpinos, y, obviamente, allí donde había pasajes obligados y/o de convergencia de recorridos. En cuanto a la calidad de lo construido, no había una gran diferencia entre un trazado batido por viajeros de un largo trayecto y un camino de interés regional o local. Es decir, entre un sendero y un camino importante de la Edad Media no existía la diferencia cualitativa que hoy se encuentra entre el habitual sendero y una autopista. Dada la gran extensión del conjunto de caminos –en determinadas áreas, éste era más rico que en la actualidad–, debemos estar de acuerdo con que en la Edad Media la red de caminos, aunque modesta, estaba bastante articulada. En esta red de caminos, de calidad relativamente modesta, no destacaba especialmente la cualidad de la viabilidad en los recorridos largos. Ésta, en los documentos medievales, aparece normalmente de manera tan ocasio-

nal y fragmentaria, quizá con denotaciones varias, que da la impresión de que quien usaba aquel término de viabilidad tenía solamente la idea de la función itineraria de aquel trecho de camino. Incluso en ciertas áreas densamente habitadas, más que tratar de reconocer una directriz específica medieval, habría que pensar en la función de un «territorio-camino».

Otro dato que hay que refutar en lo que se refiere a los caminos medievales es el de que éstos fueran recorridos solamente por peregrinos, los cuales eran en realidad un componente irrelevante en el abigarrado mundo de los caminantes. Tal vez el llamado «camino de Santiago», sobre todo en el tramo ibérico, fuera el único que poseyera una especificidad de camino de peregrinaje.

Pero los caminos hacia Roma (ya fueran vías *romeas* o *francígenas*), así como los que bajaban hacia los puertos de Apulia, eran recorridos por un buen número de mercaderes y de quién sabe cuántos individuos con distintos intereses.

Un viajero de la Edad Media que se proponía llevar a cabo un largo viaje disponía seguramente de indicaciones sobre los lugares que debía atravesar, y, de hecho, podemos decir que «planificaba» el recorrido de su viaje. En vez de detectar sobre el mapa de Europa una red viaria de la Edad Media –que uniendo entre sí las ciudades de entonces terminaría coincidiendo con las carreteras actuales, salvo inevitables pequeñas variantes–, nos ha parecido más oportuno dar algunas trazas cartográficas de los itinerarios que, de manera descriptiva (listas con las etapas), nos han dejado algunos viajeros medievales.

Itinerario de Sigerico de Canterbury (990-994)

El documento, que ha llegado hasta nosotros en una copia posterior y se conserva en el Museo Británico de Londres, no señala la fecha del viaje de vuelta de Sigerico, arzobispo de Canterbury del 990 al 994, que había acudido a Roma para recibir el *pallium* del papa Juan XV, si bien se puede plantear la hipótesis de que éste hubiera tenido lugar durante el primer año de su cargo.

De forma sucinta, el documento enumera primero los lugares que Sigerico visita en Roma, donde permanece no más de dos días y, después de haber visitado al papa, luego continúa con las localidades que marcaban las etapas, unas ochenta (en realidad setenta y nueve) «desde Roma hasta el mar», es decir, hasta el Canal de la Mancha, pero sin ninguna referencia a la breve etapa inglesa del viaje.

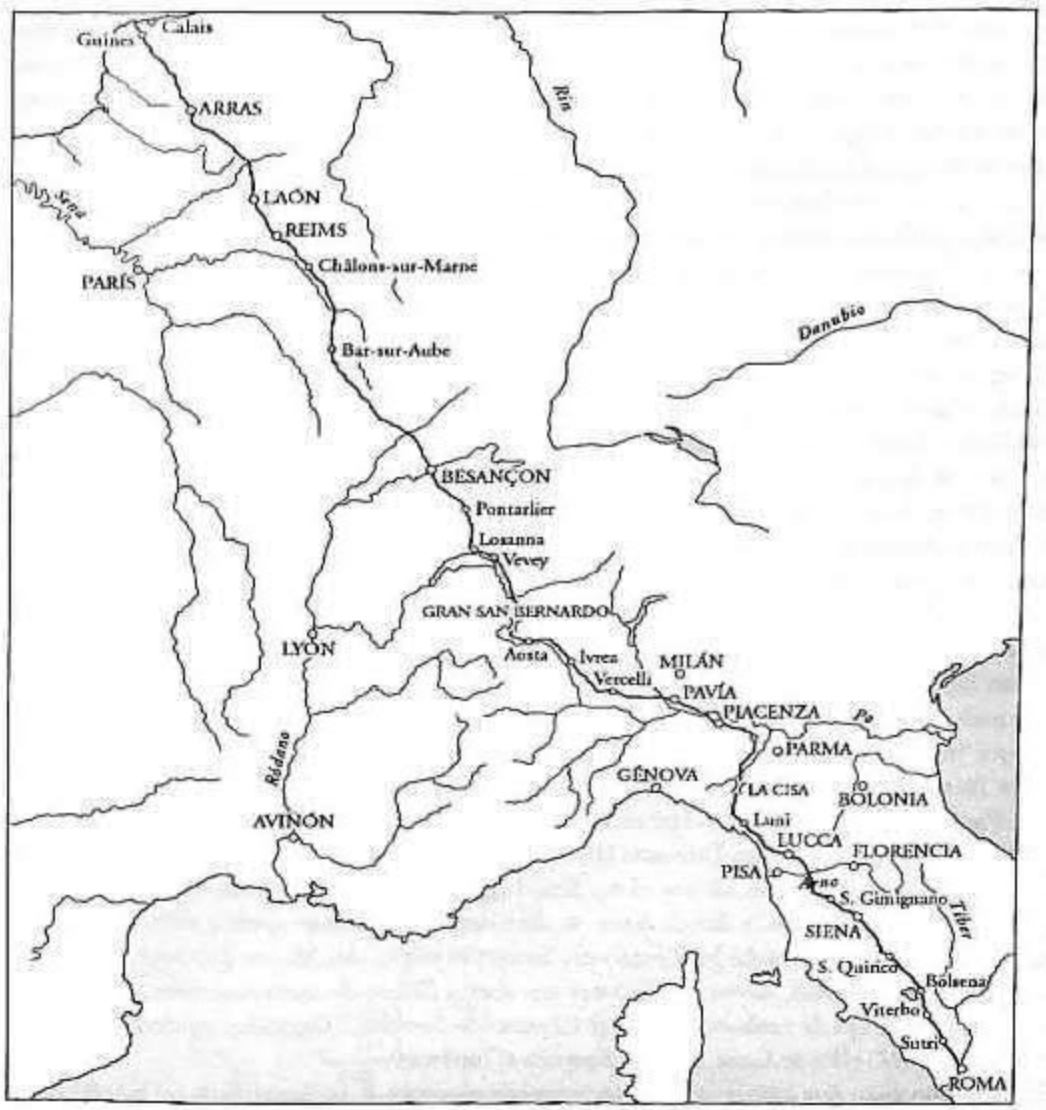
El itinerario recorrido por Sigerico hasta Bolsena repite el de la romana vía Cassia, entra en la Toscana a través de los puertos al este del Monte Amiata y llega a Siena por el Val d'Orcia y el valle del Arbia. Continúa hacia el norte a lo largo del Val d'Elsa (pasa también por San Gimignano), atravesando el Arno por delante de Fucecchio y la homónima marisma, desde donde llega a Lucca. Después de esta ciudad, recorre la Versilia, para más tarde alejarse del mar volviendo a subir por la Lunigiana hacia los Apeninos, que atraviesa por el puerto de la Cisa. Desciende por el valle del Taro, tomando la vía Emilia en Borgo San Donnino (hoy Fidenza), que sigue hasta llegar a Piacenza y, atravesando el Po, pasa por Pavía, Vercelli e Ivrea. Recorriendo el valle de la Dora Baltea, por Aosta, sube al Gran San Bernardo. Más allá de los Alpes, desciende por el valle del Ródano para llegar después a Lausana y, tras los relieves del Jura francosuizo, a Besançon, que pertenecía al ducado de Borgoña; el camino, por Bar-sur-Aube y Châlons-sur-Marne, atraviesa la región de Champagne pasando por Reims; continúa entre Artois y Flandes, y sigue por Arras, para llegar finalmente al Canal de la Mancha en *Sumeran* (Sombre), no lejos de Calais.

El de Sigerico es uno de los relatos de viaje medievales más antiguos y detallados, y quizá precisamente como consecuencia de su lectura ha surgido la reciente tendencia a identificarlo con el trazado de la vía Francígena.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

W. Stubbs (ed.), «Adventus archiepiscopi nostri Sigerici ad Roman», en *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores*, vol. LXIII, Londres, 1874, pp. 391-395.

B. Pesci, «L'itinerario romano di Sigerico arcivescono di Canterbury e la lista dei papi da lui portata in Inghilterra», *Rivista di Archeologia Cristiana* XIII (1936), pp. 43-60.


Guines
Calais
ARRAS
Rin
LAÓN
REIMS
Châlons-sur-Marne
PARÍS
Bar-sur-Aube
Danubio
BESANÇON
Pontarlier
Losanna
Vevey
GRAN SAN BERNARDO
LYON
Aosta
Ivrea
MILÁN
Vercelli
PAVÍA
PIACENZA
Po
PARMA
Ródano
GÉNOVA
LA CISA
BOLONIA
AVIÑON
Luni
LUCCA
FLORENCIA
PISA
Arno
S. Gimignano
Tiber
SIENA
S. Quirico
Bolsena
Viterbo
Sutri
ROMA

Peregrinaje de Nicolás de Munkathvera (hacia 1154)

Nicolás, abad del monasterio de Munkathvera, en la parte septentrional de Islandia, realizó un peregrinaje a Roma y a Tierra Santa, del que parece haber regresado casi con toda certeza en 1154, dejando después un relato de su viaje, en lengua noruega antigua, que se conserva en la Colección Arnamagneana de Copenhague. La descripción del itinerario, según las instrucciones del propio abad Nicolás, parece constituir una guía para peregrinos que acudían al Santo Sepulcro partiendo del extremo norte de Europa. No sólo leemos en el relato los caminos y las principales localidades que encuentra, sino que, si bien no de manera sistemática, éste está lleno de otras indicaciones: distancias, tiempos de recorrido, posibles variantes del camino, presencia de hospicios y de otras instituciones religiosas, observaciones sobre lugares y personas, costumbres locales, tradiciones religiosas, etcétera.

No se conoce el lugar exacto de embarque en Islandia, ni el de desembarco en Noruega (probablemente en Bergen) después de siete días de navegación. La primera escala en el continente es Aalborg, desde donde, en algo más de diez días, pasando cerca de Viborg, Schleswig, recorre la península de Jutlandia hasta Hiene, recordando que en aquellas tierras están los límites de Dinamarca, de Holstein, de Alemania y de los países eslavos. Después de Itzehoe, atravesado el Elba, llega a Stade, allí anota que en Alemania la población es más amable y que los escandinavos tienen mucho que aprender. Toma después el camino más occidental para Maguncia, a través de Verden, Nienburg, Miden y Paderborn.

Antes de subir por el valle del Rin, encontramos indicados los recorridos alternativos para llegar a Maguncia por el norte. Primero uno más oriental, que parte de Stade y pasa por Hannover y Hildesheim, y un par de posibilidades para viajeros escandinavos, que si van por mar, pueden desembarcar directamente en la costa de Frisia, en Deventer o en Utrech, y llegar a Colonia y después a Maguncia.

Reanuda el viaje por el valle del Rin, pasando por Works y Seltz, para llegar a Estrasburgo, desde donde, en tres días de viaje, llega a Basilea, y desde ahí, a través de Solothurn y Vevey, al lago de Ginebra, considerado el punto de convergencia de los caminos recorridos por los francos del norte y del sur, por los ingleses, los alemanes y escandinavos, en el común intento de continuar hacia el Gran San Bernardo, con una subida que dura alrededor de cuatro días.

Después de este paso alpino, el recorrido del abad Nicolás prácticamente coincide hasta Roma con el que había seguido algo más de un siglo y medio antes el arzobispo Sigerico de Canterbury. Baja por Aosta, pasa por Ivrea, Vercelli (aquí se entera de que en un día de viaje se puede llegar a Milán), Pavía, para atravesar el Po frente a Piacenza.

Antes de llegar a Borgo San Donnino (Fidenza) encuentra el Hospital «de Eric», que había sido fundado hacia finales del siglo XII por el rey Eric I de Dinamarca, destinado a los peregrinos provenientes del norte de Europa, y donde éstos, se dirá después, pueden «beber vino gratis y hasta que queden saciados». Una vez subido el curso del Taro, a la vuelta del Monte Bardote, desciende por el valle de Magra hasta Luni, cuyos alrededores encuentra llenos de asentamientos, y nos informa incluso de la posibilidad de embarcar hacia el Camino de Santiago, llegando, evidentemente, a la costa francesa por el Golfo de León, para ir después a Toulouse.

El viaje continúa por Lucca –donde se recuerda el culto de la *Santa Faz*–, el burgo de San Genesio, cerca de San Miniato, Poggibonsi, Siena –ciudad en la que ve a «las mujeres más hermosas»–, San Quirico d'Orcia, Acquapendente, Bolsena, Montefiascone, Sutri, Monte Mario, para llegar por fin a Roma, de la que ofrece una interesante descripción.

Para bajar hacia Apulia señala dos itinerarios, siempre con notas interesantes sobre la duración del viaje y las cosas importantes. El primero prevé el paso por *Tuscolo,* Ferentino, Ceprano, Aquino, Cassino, señalando que el río Garigliano constituye el límite entre el Estado romano y el de Sicilia.

Continúa después por Benevento y apunta la posibilidad de llegar a Salerno, donde están «los mejores médicos». Con un gran salto, debido a errores o lagunas en el texto, se llega a *Siponto,* oca-

sión que le sirve para referirse al culto de san Miguel, en el vecino Gargano, para después llegar a Barletta, Trani, Bisceglie, Molfetta, Giovinazzo y Bari, donde, obviamente, no falta la referencia al cuerpo de San Nicolás.

El otro itinerario de Roma a Apulia, más occidental en el tramo inicial y probablemente el que siguió Nicolás, se desarrolla sobre el trazado de la vía Appia por Albano, Terracina, Fondi, Geta, Capua y Benevento, desde donde continúa como en el primer recorrido, pero llegando más al sur por la costa de Apulia, hasta Monopoli y Brindisi.

No faltan, tampoco en este caso, las divagaciones, como el recuerdo de Venecia «en la parte más interior del golfo», e indica que, para ir de Apulia a *Acca* (San Juan de Acre), en Palestina, son necesarios catorce días de navegación.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

F. D. Raschellà, «Itinerari italiani in una miscellanea geografica islandese del XII secolo», *Filologia Germanica* XXVIII-XXIX (1985-1986), pp. 541-84.

F. P. Magoun, «The Pilgrim Diary of Nikolás of Munkathverá: the Road to Rome», *Medieval Studies* IV (1944), pp. 314-54.

Regreso a Francia de Felipe II Augusto (1191)

El itinerario describe el viaje de vuelta a la patria del rey de Francia, Felipe II Augusto, que sobrevivió a la tercera cruzada de 1191. El documento no se limita a un denso listado de etapas, da también interesantes indicaciones geopolíticas e institucionales, señalando la naturaleza de los centros habitados: barrios, «villas», castillos y ciudades, éstas puntualmente indicadas cuando son episcopales o arzobispales, e incluso recuerda a los santos de los que se conservan los restos (san Nicolás de Mira en Bari, el apóstol san Bartolomé en Benevento). A veces anota situaciones particulares, como, por ejemplo, la decadencia de Luni, definida como «maledictam civitatem episcopalem», mientras que del gran hospital de Altopascio, cerca de Lucca, simplemente indica «Hospital», sin otros apelativos, dejando ver que lo considera el hospital por excelencia. También cita Cassino, que aparece mencionado con la antigua denominación de «Sanctum Germanum», y definido como «villam bonam», poniendo de relieve que se encuentra al pie del monte donde está la «nobilis abbatia, in qua requiescit corpus Sancti Benedicti».

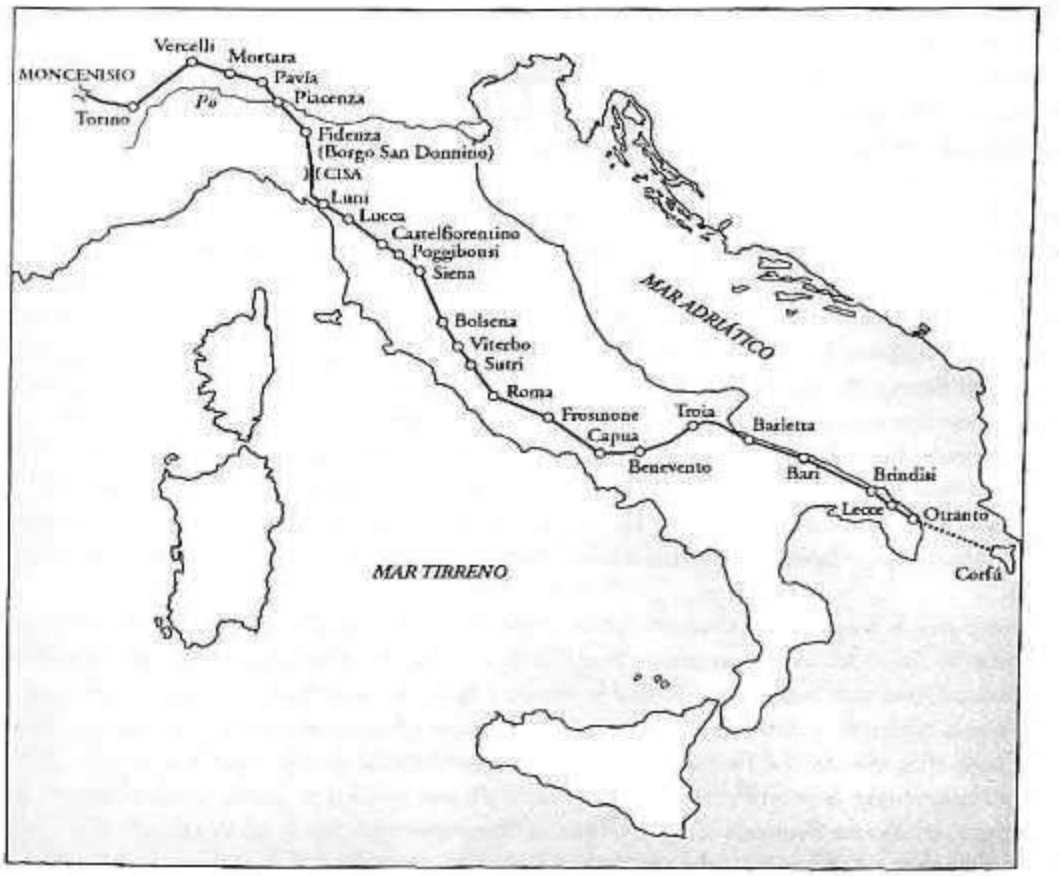
Aparecen señalados los límites de las regiones que atraviesa: Apulia, Terra di Lavoro, Campania, Toscana y, después de ésta, Italia, según un marco regional bastante diferente del actual. Apunta también los confines políticos; por ejemplo, Frosinone se considera la última ciudad del rey de Sicilia antes de la «terra domini pape», y, para continuar el viaje, pide permiso al emperador Enrique IV.

El viaje de Felipe Augusto, que se encontraba en la isla de Corfú con su ejército, empieza, en lo que se refiere al recorrido continental, en Otranto, donde desembarca el 10 de octubre de 1191, después de haber conseguido el permiso de tránsito del rey de Sicilia Tancredo. En el camino hacia Roma pasa por Lecce y Brindisi, para continuar luego por la vía Appia, pasando por Monopoli, Bari, Trani, Barletta, Troia y Benevento. Desde esta ciudad sigue por Maddaloni, Capua, Cassino, Aquino y Frosinone. Allí recibe el permiso para pasar por las tierras del imperio, sigue después por la antigua vía Casilina, pasa por Anagni y llega a Roma.

En esta ciudad, donde es recibido con grandes honores, se detiene ocho días con la intención, inútil por otro lado, de convencer al papa Celestino II de que le concediera el permiso de vengarse del rey Ricardo I, para recuperar Normandía y el resto de las tierras francesas ocupadas por los ingleses. Partiendo de Roma sigue por la vía Francígena, atravesando Sutri, Viterbo, Bolsena, Acquapendente, Radicofani, San Quirico d' Orcia, Buonconvento y Siena. En el siguiente punto, el Val d'Elsa, pasa por la margen derecha del río, por Poggibonsi y Castelfiorentini, y, al atravesar el Arno, anota la presencia habitual de la corriente del río y de las aguas pantanosas. Llega a Lucca por Altopascio, atravesando, por tanto, la Versilia, pasa por Luni y sube por el valle de Magra hasta el Monte Bardote, donde «deficit Tuscana et incipit Italia», para descender por el valle de Taro y llegar a la vía Emilia, que continúa desde Borgo San Donnino (hoy Fidenza) hasta Piacenza. Una vez atravesado el Po, por Mortara y Vercelli, sube el paso de Moncenisio, para entrar en Val Moriana «paulo ante natale Domini».

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

B. von Peterborough (ed.), «Ex gestis Henrici II et Ricardo I», en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores,* XXVII, Hannover, 1885, pp. 81-132, sobre todo 130-131.


Vercelli
Mortara
MONCENISIO
Pavía
Piacenza
Po
Torino
Fidenza
(Borgo San Donnino)
CISA
Luni
Lucca
Castelfiorentino
Poggibonsi
Siena
MAR ADRIÁTICO
Bolsena
Viterbo
Sutri
Roma
Frosinone
Troia
Barletta
Capua
Benevento
Bari
Brindisi
Lecce
Otranto
Corfú
MAR TIRRENO

Viaje desde Stade a Roma y a Tierra Santa (mediados del siglo XIII)

En los *Annales Stadenses*, que relatan los años de mediados del siglo XIII, se recoge un diálogo entre dos literatos, *Tirri* y *Firri*, sobre los posibles itinerarios para emprender el peregrinaje hacia Roma y Jerusalén, partiendo de Stade, en la desembocadura del Elba, en el norte de Alemania.

El primer itinerario avanza hacia el suroeste por Bremen, Münster, Duisburg, donde cruza el Rin, sigue por Heerlen y, después de haber pasado la Mosa, rodea las Ardenas por el norte y luego por Nivelles y Vervins llega a Reims, en la región de Champagne. El recorrido prosigue hacia el sur a través de Châlons-sur-Mare, Troyes, Châlons-sur-Seine, Beaune, Châlonsur-Saone y Lyon. Desde esta ciudad, por La Tur du-Pin y Chambéry, sube al Moncenisio para bajar a Susa y pasar entonces por Turin, desde donde se dirige a Vercelli, Pavía y Piacenza. Continuando por la vía Emilia, llega a Forlì, donde se desvía para Meldola y Bagno di Romagna, hacia el paso apenínico del Alpe di Serra; después, a través de Casentino, por Bibbiena y Subbiano, llega a Arezzo. Desde esta ciudad, pasando por Castiglion Florentino, gira hacia el lago Trasimeno; rodeándolo por el lado occidental, va hasta Orvieto y, por Mintefiascone, Viterbo y Sutri, alcanza Roma, a donde, se observa como conclusión, se puede llegar también por Perugia, Asís y Terni.

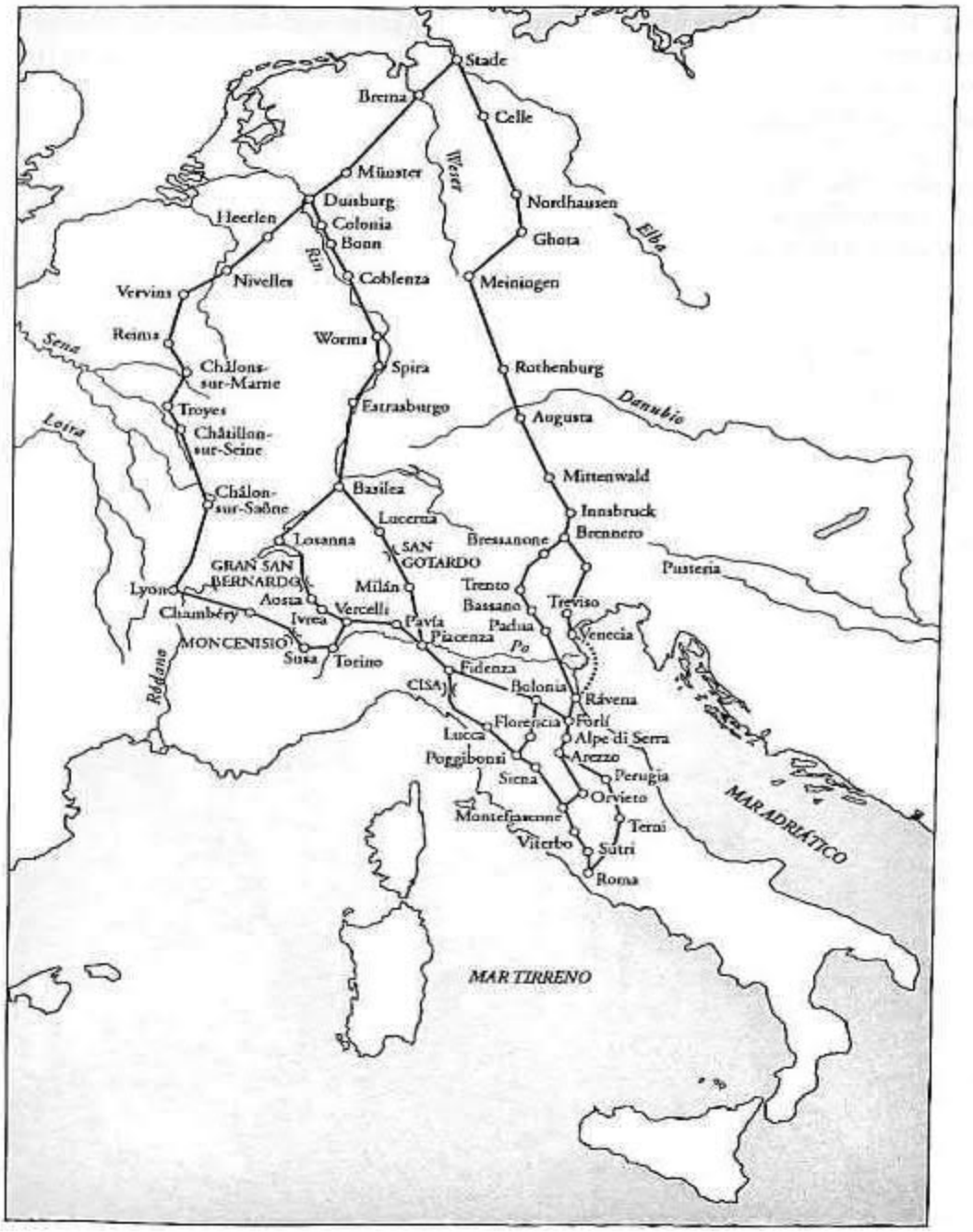
Para el viaje de vuelta, *Tirri*, que había ideado los itinerarios, juega con cuatro posibilidades: por el «valle Trentino», por Val Pusteria, por el Paso del San Gotardo o por el Gran San Bernardo.

La primera hipótesis prevé recorrer desde Roma el camino que se había seguido para llegar, pero sólo hasta Meldola, luego a Rávena y, pasando por Sant'Alberto, en los Valles de Comacchio, y por Ferrara, se cruzaba el Po hacia Padua. Siguiendo después por el valle del Brenta se recorría Bassano, Borgo Val Sugana, Levito y Pergine, se llegaba a Trento, y luego se subía por el valle del Adige, pasando por Egna y Bronzolo y, por el del Isarco se atravesaba Chiusa, Bressanone y Vipiteno. Aquí *Tirri* propone una variante: llegar a Venecia desde Rávena a través del mar y, de nuevo por tierra, seguir por Treviso hasta los Dolomitas, y por el Val Pusteria, vuelve al itinerario anterior a Vipiteno.

Al otro lado del Brenero, el recorrido baja hasta Innsbruck y pasa por Zil, Mittenwald y Augusta, atraviesa el Danubio en Donauwörth, sigue por Dinkelsbühl, Rothenburg, Ochsenfurt, Münnerstadt, Meiningen, Gotha, Bad Langenlsalza, Nordhausen, Vernigerode, Brauschwig, Celle y llega a Stade.

El viaje por el San Gotardo recorre desde Roma el camino tradicional de la vía Francígena por Sutri, Viterbo, Bolsena, Acquapendente, San Quirico d'Orcia y Siena, pero al llegar a Poggibonsi se desvía hacia Florencia. Desde esta ciudad se dirige a Bolonia, atravesando los Apeninos por el paso de la Osteria Bruciata, y después, por la vía Emilia, llega a Piacenza y sigue por Milán y Como. Pasado el lago, más allá del Val Bregaglia, considera la posibilidad de alcanzar la «Suevia». Sin embargo, *Tirri* observa que es posible llegar a Como también por la vía que desde Siena continúa por Lucca y el paso del Monte Bardone. Desde Como, el itinerario para Stade se dirige a Luino, en el Lago Mayor, y sigue por Bellinzona y el paso de San Gotardo, más allá del cual llega a Lucerna, pasa por Basilea, Estrasburgo, Spira, Works, Birgen, Coblenza, Bonn, Colonia (que aparece indicada como cruce de caminos para ir a los Países Bajos y al norte de Alemania), Münster y Bremen.

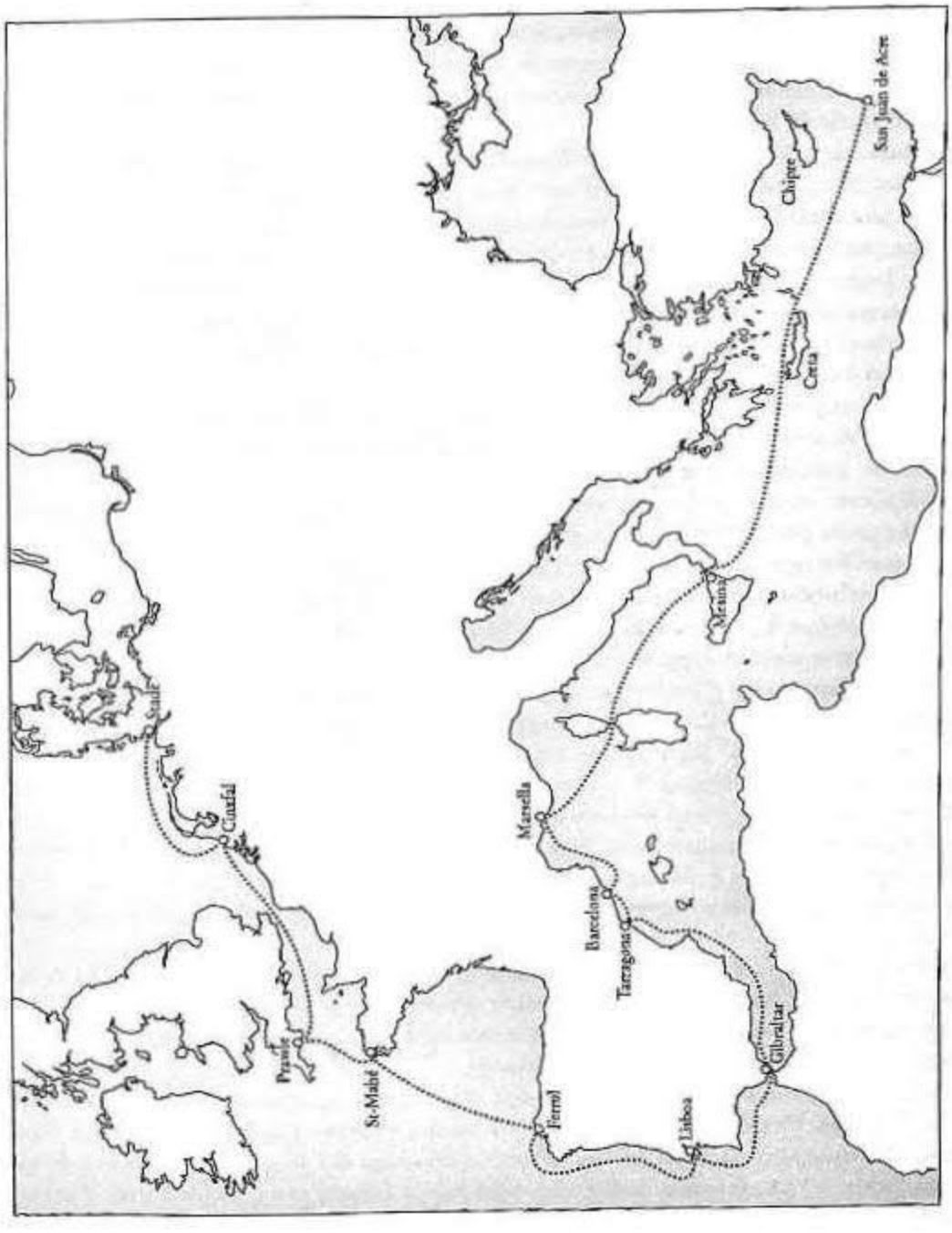
El itinerario por el Gran San Bernardo aparece sólo esbozado: desde Piacenza a Vercelli y, más allá del paso, por San Maurício y Basilea.


Stade
Bremn
Celle
Münster
Weser
Duisburg
Nordhausen
Elba
Heerlen
Colonia
Ghota
Bonn
Rin
Nivelles
Coblenza
Meiningen
Vervins
Reims
Worms
Sena
Châlons-sur-Marne
Spira
Rothenburg
Troyes
Estrasburgo
Danubio
Augusta
Loira
Châtillon-sur-Seine
Mittenwald
Basilea
Châlon-sur-Saône
Lucerna
Innsbruck
Losanna
SAN GOTARDO
Bressanone
Brennero
GRAN SAN BERNARDO
Pusteria
Lyon
Milán
Trento
Aosta
Bassano
Treviso
Chambéry
Vercelli
Pavía
Padua
Ivrea
Piacenza
Venecia
MONCENISIO
Po
Susa
Turino
Fidenza
Rodano
CISA
Bolonia
Rávena
Florencia
Forlí
Lucca
Alpe di Serra
Poggibonsi
Arezzo
Siena
Perugia
MAR ADRIÁTICO
Orvieto
Montefiascone
Terni
Viterbo
Sutri
Roma
MAR TIRRENO

A la pregunta de *Firri* acerca de un posible itinerario marítimo desde Stade a Jerusalén, *Tirri* propone un viaje con navegación de pequeño cabotaje que costee la Europa occidental, para entrar después en el Mediterráneo. En una media de dos o tres días se recorre por mar la costa de Flandes, frente al estuario del Mosa («Cinkfal»); Cornualles («Prawle»); la punta de Saint-Mathieu, en Bretaña; Ferrol, en Galicia –aquí se nota la cercanía de Santiago de Compostela–; Lisboa, el Estrecho de Gibraltar, Tarragona, Barcelona y Marsella. Desde esta ciudad se llega directamente a Messina, a través de las Bocas de Bonifacio, entre Córcega y Cerdeña, y, por último, después de navegar durante catorce días, se llega a San Juan de Acre, desde donde se indica la distancia en millas de las principales ciudades de Palestina.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

J. M. Lappenberg, «Annales Stadenses auctore Albertom», en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XVI, Hannover, 1859, pp. 335-343.


San Juan de Acre
Chipre
Creta
Venecia
Marsella
Barcelona
Tarragona
Gibraltar
Lisboa
Ferrol
St-Malo
Pasaje
Cantal
Sevilla

Viaje de Londres a Tierra Santa de Matthew Paris (1253)

El *Iter de Londinio Terram Sanctam*, atribuido a Matthew Paris, de 1253, se conserva en la Britsh Library de Londres, y está redactado como una especie de mapa, que enumera de manera un tanto árida las localidades, aunque con alguna noticia esporádica geopolítica y/o de itinerario.

Partiendo de Londres, el recorrido empieza recordando algunas localidades que hoy están comprendidas en la moderna expansión urbana de la ciudad, como la abadía de Westminster, para pasar después de Rochester a Canterbury y llegar a Dover, que aparece señalada como «el ingreso y la llave de la rica isla de Inglaterra».

La travesía de la Mancha termina en Wissant, desde donde el viaje se reanuda hacia Montreuil, Saint-Riquier, Poix, Beauvais, Beaumont-sur-Oisem, Saint-Denis, París, Provins, Nogent-sur-Seine y Troyes. En esta ciudad se deja testimonio de otro recorrido que, a través del Canal de la Mancha y Calais, pasa por Saint-Omer, Arras, Saint-Quentin, Reims y Châlons-sur-Marne.

Desde Troyes, el recorrido continúa por Bar-sur-Seine, Châtillon-sur-Seine, Fleurey y Beaune, donde converge una variante más occidental desde París, que pasa por Sens, Auxerre y Vézelay. Siguiendo hacia el sur, pasando por Châlons-sur-Saone y Mâcon, se llega a Lyon, donde, como se indica, lindan el Imperio y el Reino de Francia.

De Lyon se separan el «camino de Provenza», por Vienne, Valence y Saint-Gilles, y el de Roma, que recorre el Valle Moriana por La Tour du-Pin, Chambéry, Montmélian, Aiguebelle, Saint-Michel-de-Maurienne, para llegar al paso del Moncenisio.

Tras el puerto, «por el que se pasa a la Lombardía», se encuentra un hospicio «a los pies del monte», que dependía probablemente de la abadía de Novalesa, y después se llega a Susa. En este punto se recomienda coger «el camino de la derecha», en Avigliana, y luego, hacia oriente, «la siguiente ciudad de Lombardía» es Turín; pero después de Chivasso el recorrido parece desdoblarse: por Milán, Lodi y Cremona, o por Vercelli, Mortara, Pavía y Piacenza.

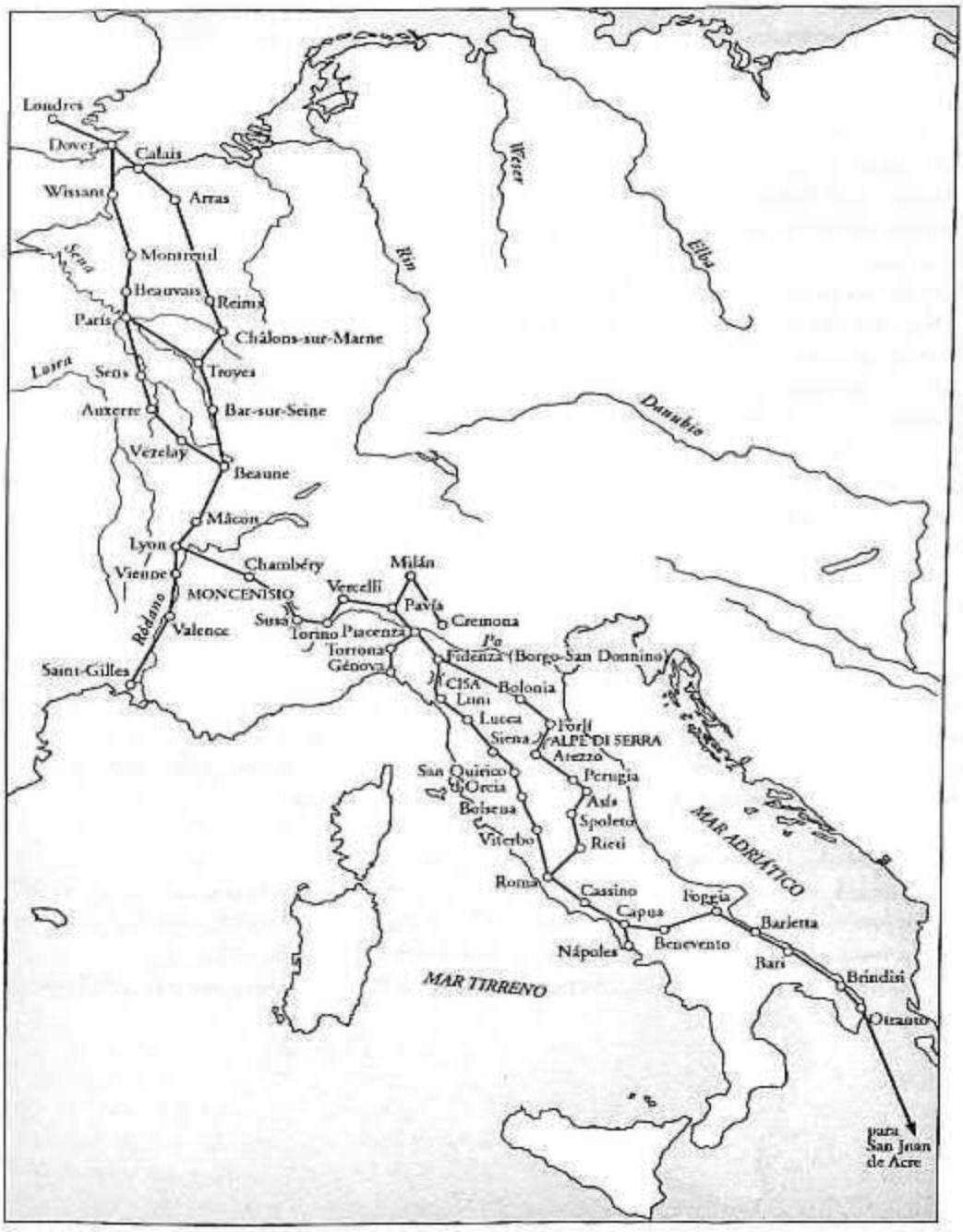
En Piacenza se señala también un enlace con Génova por Tortona, pero el viaje continúa por la vía Emilia por Fiorenzuola d'Arda y Borgo San Donnino. Aquí están previstas dos variantes para llegar a Roma: la primera, continuando a lo largo de la vía Emilia, por Parma, Regio, Módena, Bolonia, Imola, Faenza y Forlí, desde donde, girando por Bagno di Romagna, se sube a los Apeninos, atravesados quizá por el Alpe de Serra, para bajar por Casentino –Florencia, puede ser, evidentemente, un posible desvío–, pasar después por Arezzo y, a continuación, Perugia, Asís, Foligno, Spoleto y Rieti, llegando a Roma por la vía Salaria. La otra posibilidad prevé el recorrido tradicional por el Val di Taro y el Monte Bardone, que se identifica con la vía Francígena por Lucca, Altopascio –donde se vuelve a proponer Florencia como posible desvío–, Siena, Bolsena, Montefiascone, Viterbo y Sutri.

De Roma se dan pocas indicaciones y el viaje se retoma hacia Apulia, con una lista de localidades que no aparecen siempre en el orden exacto. Se deduce que el recorrido atraviesa Casino, Capua, Aversa, Nápoles –que podría ser un desvío, como Melfi y Salerno–, Benevento, Terra del Lavoro, Foggia, Barletta, Trani, Bari, Brindisi y Otranto.

Después de algunas alusiones a las costas de Calabria, las conexiones con ciudades de mar (Pisa, Génova, Marsella, Venecia, Constantinopla...) y alguna referencia a *Trinacria*, «la isla de Sicilia», presenta una descripción sumaria de Tierra Santa, o más bien del área sirio-palestina, y de sus puertos: Tiro, Sidón y Acre, deteniéndose en el recorrido por Damasco y Jerusalén, con el recuerdo de varios lugares sacros.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

K. Miller, *Mappae Mundi. Die Ältesten Weltkartens*, II, Stuttgart, 1895, pp. 84-93.


Londres
Douvres
Calais
Wissant
Arras
Montreuil
Beauvais
Reims
París
Châlons-sur-Marne
Troyes
Sens
Auxerre
Bar-sur-Seine
Vezelay
Beaune
Mâcon
Lyon
Vienne
Chambéry
MONCENISIO
Valence
Saint-Gilles
Milán
Vercelli
Pavía
Cremona
Susa
Turino
Piacenza
Torrona
Fidenza
Borgo San Donnino
Génova
CISA
Luni
Bolonia
Lucca
Forlì
Siena
ALPE DI SERRA
Arezzo
San Quirico
Orcia
Perugia
Bolsena
Asís
Spoleto
Viterbo
Rieti
Roma
Cassino
Capua
Foggia
Barletta
Nápoles
Benevento
Bari
Brindisi
Otranto
MAR ADRIÁTICO
MAR TIRRENO
Sena
Loira
Ródano
Rin
Weser
Elba
Danubio
Po
para San Juan de Acre

Viaje a Roma de Eudes Rigaud, arzobispo de Rouen (1254)

El franciscano Eudes Rigaud, uno de los prelados más famosos de la Francia de su tiempo, fue elegido arzobispo de Rouen en 1248. Nos ha dejado un *Regestrum Visitationum* que, además de recoger los relatos de las visitas pastorales y de sus desplazamientos por Francia, cuenta su viaje a Roma, llevado a cabo entre finales del mes de diciembre de 1253 y el septiembre siguiente, con el fin de plantear al papa la controversia que su acción reformadora había originado en el clero de su diócesis.

El viaje del arzobispo, acompañado de unas diez personas más, resulta diferente a la ida y a la vuelta, y, en ambos casos, señala claramente que no sigue las directrices más breves, indicando su interés por visitar localidades determinadas. En éstas a veces se detiene un par de días más (Bolonia, Asís o Susa), quizá obligado por la temporada (como en Susa).

El diario, de hecho, recoge día a día las localidades que marcaban las etapas y las indicaciones con las escalas.

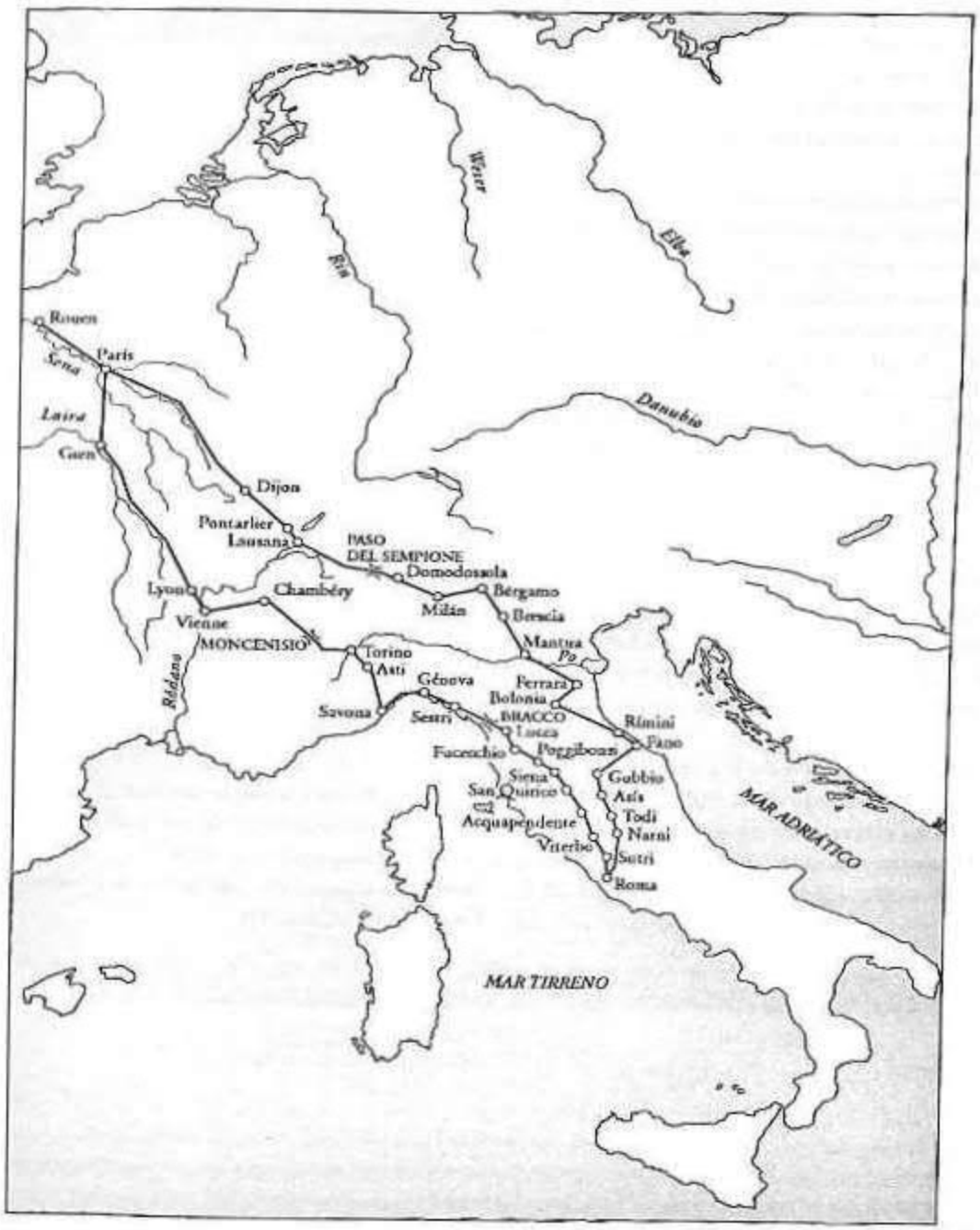
El arzobispo parte de Rouen el 29 de diciembre de 1253 y, alargando el viaje por Noyon y Compiègne, llega a París el 11 de enero; subiendo por el valle del Sena, llega a Dijon, pero en Salins, a los pies del Jura, la nieve lo obliga a detenerse tres días. El 29 de enero reanuda el viaje por Pontarlier y Lausana, eligiendo el puerto de Sempione para atravesar los Alpes. Pasa por Domodossola, para llegar a Milán el 12 de febrero, desde donde se desvía por Bérgamo, Brescia, Mantua, y cruza el Po en Ferrara. Después de una escala en Bolonia, siguiendo la vía Emilia, llega a Rímini y Fano, desde donde, pasando por Gubbio, se desvía para visitar Asís. Por último, a través de Perugia, Todi y Narni, llega a Roma el 11 de marzo de 1254.

En esta ciudad, el arzobispo se detiene cuatro meses, y después de visitar al papa, viaja también por algunas localidades cercanas. El 11 de julio parte de Roma siguiendo hacia el norte el recorrido que hoy se identifica con la vía Francígena, pasando por Viterbo, Acquapendente, Radicofani, Siena, Fucecchio, Lucca y Sarzana. De esta localidad, pasando por el Bracco, se desvía hacia Génova y Savona, desde donde, por el puerto de Cadibona, llega al Piamonte, pasa por Asti, Turín y Susa, y el 8 de agosto atraviesa los Alpes por el Moncenisio. Después de entrar en Saboya, llega a Chamberry y continúa por Vienne y Lyon, desde donde, por el valle del Loira, llega a Gien, y el 31 de agosto, a París. Pasa de nuevo por Compiègne y Noyon, pero, esta vez con escala en Beauvais, y vuelve a entrar en Rouen el 9 de septiembre, donde es recibido solemnemente.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

Y. Renouard, «Routes, étapes et vitesses de marche de France à Rome au XIII et au XIV siècles d'après les itinéraires d'Eides Rigaud (1254) et de Barthélemy Bonis (1350)», en AAVV, *Studi in onore di Amintore Fanfani*, vol. III, Milán, 1962, pp. 403-428, sobre todo 411-415.

Th. Bonnin (ed.), *Regestrum Visitationum Archiepiscopi Rothomagensis*, Rouen, 1852, pp. 177-186.


Weser
Elba
Rin
Danubio
Rouen
Paris
Sena
Loira
Gien
Dijon
Pontarlier
Lausana
PASO
DEL SEMPIONE
Domodossola
Bérgamo
Milán
Brescia
Lyon
Chambéry
Vienne
MONCENISIO
Mantua
Po
Torino
Asti
Génova
Ferrara
Bolonia
Savona
Sestri
BRACCO
Lucca
Rímini
Fano
Fucecchio
Poggibonsi
Siena
Gubbio
San Quirico
Asís
Todi
Acquapendente
Narni
Viterbo
Sutri
Roma
Ródano
MAR ADRIÁTICO
MAR TIRRENO

Peregrinaje a Roma de Barthélemy Bonis (1350)

Barthélemy Bonis, de Montauban (Francia), es uno de los mercaderes franceses más conocidos de su tiempo por haber dejado un gran libro de cuentas, en el interior del cual, entre algunos folios desperdigados, se encuentra uno, probablemente escrito por él, en el que encontramos las indicaciones de un viaje a Roma. Allí acudió en el verano de 1350, con ocasión del Jubileo proclamado por el papa Clemente VI, en señal de agradecimiento por haber sobrevivido a la peste de 1348, que había diezmado a su familia. Emprende el viaje a caballo, acompañado por un criado y en compañía de otros, quizá conocidos o individuos de su mismo oficio, formando un grupo de al menos cinco o seis personas.

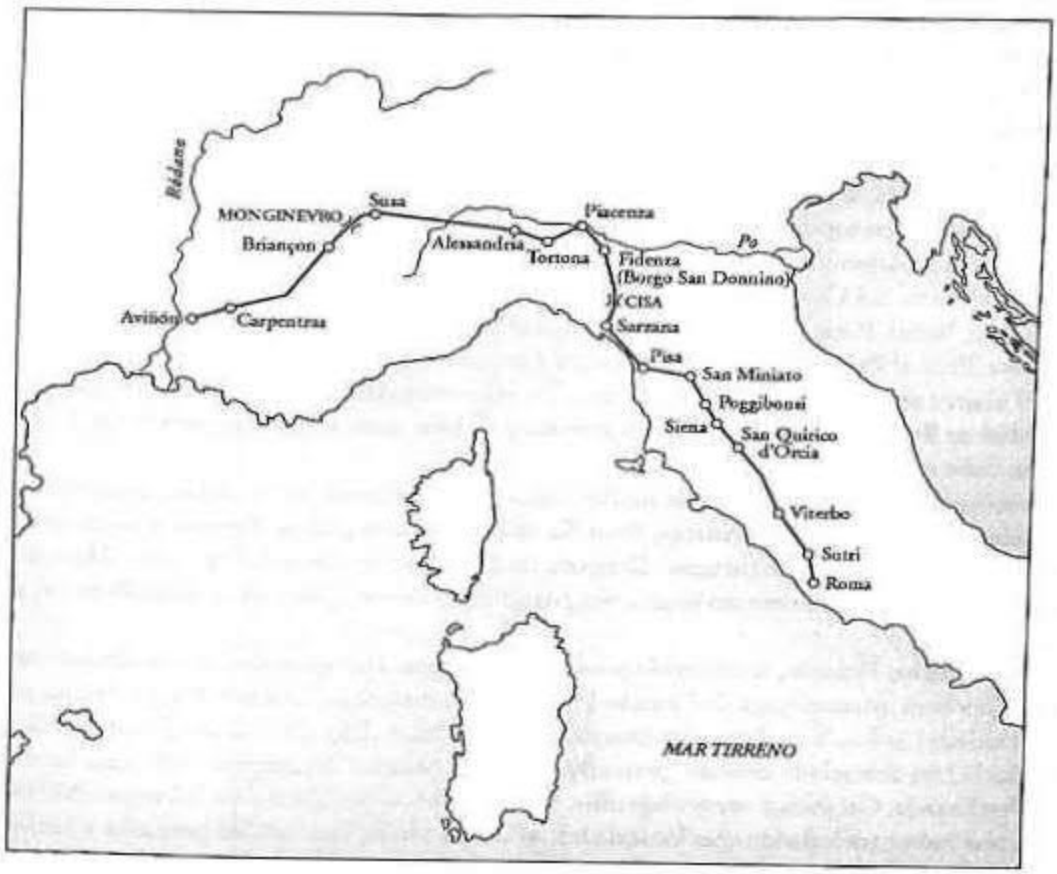
Montauban se encuentra en el sur de Francia, un poco al norte de Toulouse, pero la descripción comienza en Aviñón, en aquel momento sede de la corte pontificia y desde la cual debía de ser habitual emprender un viaje hacia Roma. Para llevarlo a cabo están previstos veintitrés días y se indican tanto las localidades en las que pasar la noche, como en las que es posible detenerse para comer: da la impresión de que el mercader francés escribió una verdadera guía.

Deja Aviñón y llega a Carpentras, desde donde, pasando por algunas localidades menores, se llega a Briançon a través del valle de la Durance. De hecho, la ruta preveía atravesar los Alpes por el puerto de Monginevro, para después bajar a Susa por el valle de la Dora Riparia y pasar por San Ambrosio de Turín, Moncalieri, Asti, Alessandria, Tortona, Voghera y Piacenza. Desde esta ciudad el recorrido se convierte en el de la vía Francígena, por Borgo San Donnino (la actual Fidenza), el valle del Taro (Fornovo, Berceto), el puerto de la Cisa, el valle de Magra (Pontremoli, Villafranca, Sarzana) y la Versilia (Pietrasanta). En lugar de Lucca, prefiere pasar por Pisa, subiendo por el *Valdarno Inferiore* hasta San Miniato, para retomar después el recorrido francígeno tradicional, que sube por el valle del Elsa por Castelfiorentino y por Poggibonsi, hacia Siena. Al sur de esta ciudad el recorrido pasa por Buonconvento y San Quirico d'Orcia, entra en el valle del Paglia, a los pies de Radicofani («molino del Paglia»), pasa después por Acquapendente, Viterbo, Sutri, Cesano, y llega a Roma según el recorrido de la antigua vía consular Cassia.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

Y. Renouard, «Routes, étapes et vitesses de marche de France à Rome au XIII et au XIV siècles d'après les itinéraires d'Eides Rigaud (1254) et de Barthélemy Bonis (1350)», en AAVV, *Studi in onore di Amintore Fanfani*, vol. III, Milán, 1962, pp. 403-428, sobre todo 423-424.

E. Forestié, «Les Livres de comptes des frères Bonis, marchands montalbanais du XIVème siècle», en *Archives Historiques de la Gascogne*, XX-XXI, París-Auch, 1890-1891.


Ródano
MONGINEVRO
Susa
Briançon
Avignon
Carpentras
Alessandria
Tortona
Piacenza
Po
Fidenza
(Borgo San Donnino)
CISA
Sarzana
Pisa
San Miniato
Poggibonsi
Siena
San Quirico
d'Orcia
Viterbo
Sutri
Roma
MAR TIRRENO

Viaje de Florencia a Compostela (1477)

El itinerario, que parece ser la copia en limpio de los apuntes de un viaje de Florencia a Compostela, se conserva en la Cornell University Library de Ithaca (Nueva York).

El peregrino anónimo, que hizo el viaje en 1477, tenía la intención de dejar un recuerdo que sirviera como guía a otros que quisieran aventurarse en la misma empresa. Es algo que se deduce del hecho de que indique de manera meticulosa la distancia en millas entre muchísimas de las localidades que marcaban las etapas –a veces muy cercanas entre sí como para representar una posibilidad de elección–, la presencia de hospicios y hosterías (que a menudo indica su calidad), el cruce de los ríos y el cobro de los peajes (incluso indica el coste), el cambio de monedas, etc. A menudo da otras indicaciones útiles, como, por ejemplo, si un castillo o un barrio está cruzado o rodeado por las murallas, si hay fortificaciones, tradiciones religiosas particulares, etc., dando en muchos casos un juicio (una buena hostería, un hospitalillo, una villa grande y bonita, una aldehuela, un castillo pequeño, un castillo sin importancia, un pueblecito, una bonita fortaleza, una ciudad bonita y limpia o no muy bonita, etc.). Sobre las ciudades más importantes y más lejanas, como Toulouse, Burgos o León, las indicaciones son mucha e interesantes.

Sin lugar a dudas, la trascripción de los nombres de lugares, que aparecen siempre italianizados, inspirándose quizá en topónimos toscanos, es insólita.

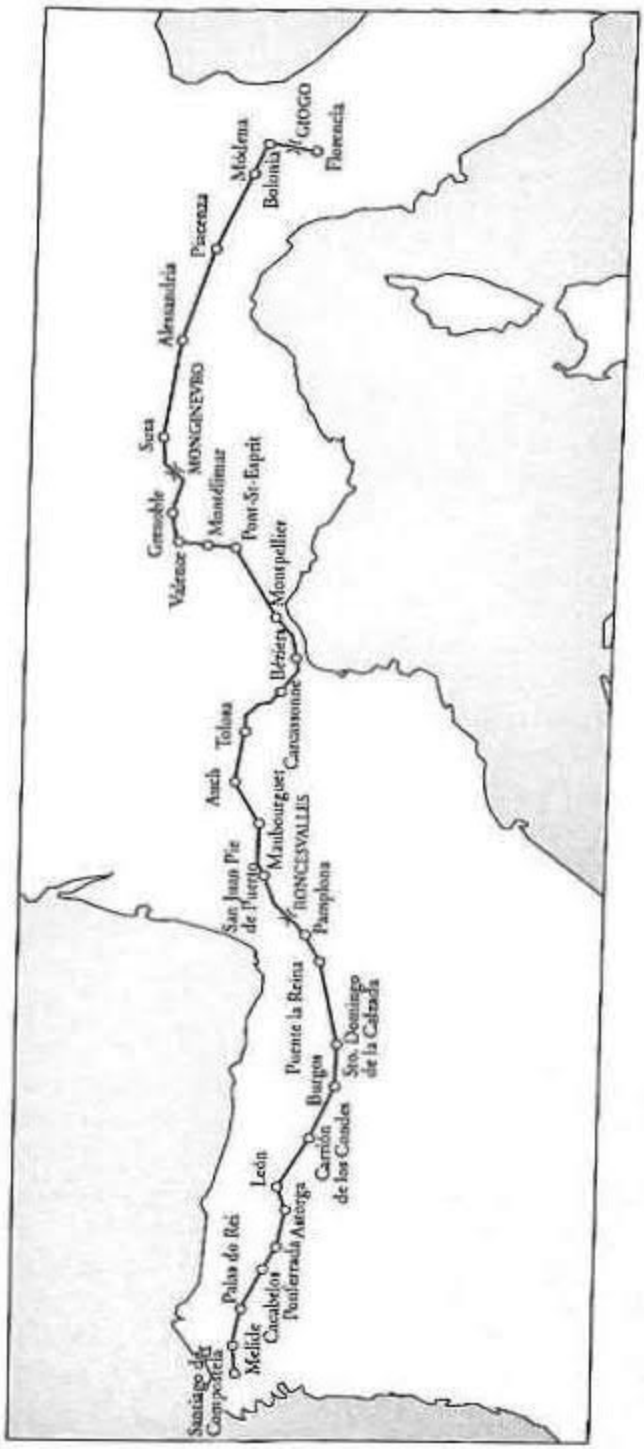
El recorrido, partiendo de Florencia, es el de la vía Boloñesa, la más frecuentada entonces, por Scarperia, el Paso del Giogo, Firenzuola y Piancro, pero después de Bolonia sigue la vía Emilia por Módena, Regio, Parma, hasta Piacenza; después de Tortona, Alessandria, Asti, Moncalieri, Susa y Novalesa, llega al Paso del Moncenisio. Desde éste, por Aigubelle y Allevard, llega a Grenoble, de la que el viajero se lleva una impresión óptima. Un poco más allá de la Motte-Saint-Didier apunta la posibilidad de llegar al santuario de San Antonio de Vienne, pero señala también el inicio del «viaje de quien debe ir a Santiago, en Galicia».

El recorrido elegido es uno de los tradicionales que comienzan en Toulouse, pasando, antes de esta ciudad, por Valence, Montelimar, Pont-Saint-Esprit, Montpellier, Béziers, Carcassonne, Castelnaudary, Villefranche-de-Lauragais. Después de Toulouse se dirige hacia Auch, Marciàc, Maubourguet, Morlaàs, Sauveterre-de-Béarn, San Juan Pie de Puerto, para subir después por el paso de Roncesvalles.

Más allá de los Pirineos, el recorrido pasa por Pamplona, Puente la Reina –donde convergen los caminos jacobeos provenientes de Francia–, Santo Domingo de la Calzada, Burgos («una grande y bonita ciudad»), sobre la cual proporciona muchas noticias, y después Carrión de los Condes, León («una ciudad no demasiado bonita», pero objeto de una pertinaz divagación), así como también Astorga, Ponferrada, Cacabelos –muy elogiada–, Palas do Rei –«una aldehuela del rey»–, Melide y por último, tras haber recordado otras localidades, «Campo Stella, una ciudad pequeña y sucia», pero en la que se encuentra la iglesia de Santiago, la cual, a su juicio, es bonita «como la ciudad». Queda bastante impresionado por las reliquias y por el cuidado que de éstas tiene el clero, por lo visto muy numeroso.

Fuentes publicadas y/o referencias bibliográficas esenciales:

M. Damonte, «Da Firenze a Santiago di Compostella: itinerario di un anonimo pellegrino dell'anno 1477», *Studi medievali* XIII (1972), pp. 1043-1071.


Módena
Bolonia
GIOGO
Florencia
Piacenza
Alessandria
Susa
MONGINEVRO
Grenoble
Valence
Montélimar
Pont-St-Esprit
Montpellier
Béziers
Carcassonne
Toloza
Auch
Maubourguet
San Juan Pie de Puerto
RONCESVALLES
Pamplona
Puente la Reina
Sto. Domingo de la Calzada
Burgos
Carrión de los Condes
León
Astorga
Ponferrada
Cacabelos
Melide
Palas do Rei
Santiago de Compostela

Las instituciones

10

Para una historia de las instituciones eclesiásticas en la Edad Media

Glauco Maria Cantarella

Definición de campo

Las instituciones eclesiásticas no se apartan de la suerte común de las cosas humanas: parafraseando a san Agustín, «viven en el tiempo», y en el tiempo se han ido modificando. A pesar de que a los ojos de la posteridad todo nos puede parecer lineal y preestablecido, ni siquiera las infraestructuras que organizan la sacralidad del cristianismo están inscritas en la historia *ex inmutabili*. Son, desde las primeras comunidades reunidas en torno a su obispo, hijas de la historia de la expansión progresiva, y potencialmente ilimitada, de la cristianización, que se manifiesta con una gran variedad y movilidad de experiencias religiosas, y también son hijas de la historia de las ideas, cuyos movimientos han contribuido a la constitución de las formas institucionales. La historia de las instituciones es, asimismo, «la historia cultural», es decir, la relativa a los proyectos y a los modelos que han conducido a la «institucionalización». La historia de esos organismos será la única que tenga, por tanto, un sentido, al superar la diferencia entre un modo «teórico» y uno «práctico» de funcionar, distinción, por cierto, que cuenta sólo con algunos años[1]. Las fases de la historia serán las únicas que pueden indicarnos las relaciones (posiblemente no mecánicas) con las diferentes manifestaciones artísticas y tipologías arquitectónicas.

Conviene recordar una primera distinción, rudimentaria pero fundamental. Por un lado, el clero secular (los sacerdotes), y por el otro el regular, han dado lugar a diferentes e igualmente fundamentales organizaciones: el episcopado, el monacato, las órdenes mendicantes, dominadas todas por la principal institución, la Sede Apostólica. Se trata de organizaciones paralelas y sincronizadas (los mendicantes, naturalmente, sólo a partir del siglo XIII), que, por así decirlo, han crecido juntas en un mismo plano de

[1] J. Herrin, «Le istituzioni ecclesiastiche», en AAVV, *Storia d'Europa*, III: *Il Medioevo (secoli V-XV)*, Turín, 1994, pp. 761, sobre todo p. 766. Las pocas notas que siguen tratan de ser un complemento mínimo para la lectura y no actualizaciones bibliográficas, difíciles de hacer si tenemos en cuenta la larga duración de una «gran obra».

contextualidad y competitividad, y que se han ido definiendo a lo largo de su evolución. Pero no sólo estaremos obligados a verlas muy por encima, sino también diacrónicamente y por separado, porque ésta es una de las limitaciones del discurso histórico cuando hay que enfrentarse a una época tan larga y complicada como la Edad Media. Trataremos, en primer lugar, la cuestión de la organización «fundamental», la episcopal, para definir después los rasgos de las dos grandes «hegemonías», la altomedieval del monacato y la siguiente de las órdenes mendicantes, para llegar por último al vértice, la Sede Apostólica, es decir, la no-institución, que con el tiempo asume una forma institucional, convirtiéndose en coronamiento y «forma» de todas las instituciones.

Por superfluo que resulte, nos gustaría hacer una advertencia sin importancia de tipo general. Con su complicado nacimiento y su progresiva transformación, las instituciones eclesiásticas (que han sido una parte decisiva del mundo medieval y se han entrecruzado con sus numerosas experimentaciones) se desarrollaron en el territorio común de las familias, de los cargos y de las funciones, y estuvieron ligadas tanto a los fenómenos de crecimiento como a los de decadencia (pues, para intentar resistir, se terminaron anclando) de grupos familiares o de enteros grupos sociales: son las instituciones portadoras de legitimización o de legitimidad, naturalmente, pero también poseedoras de ricos conjuntos patrimoniales.

Los obispos

Continuidad y cambio. El obispo es la figura central y originaria de la organización eclesiástica: pastor o guardián del rebaño de los fieles, eje y cabeza de la organización diocesana, depositario de la autoridad de la Iglesia, responsable y garante de la vida de la comunidad en el largo y tormentoso pasaje de la estatalidad imperial romana a la Edad Media (siglo IV-VI). A menudo, los obispos pertenecían a las clases dirigentes, según el programa de introducción del cristianismo en las filas de la aristocracia senatorial, consolidado ya en los siglos I y II. Ello confirió a la autoridad episcopal un fuerte carácter de comunidad. El obispo era depositario no sólo de los valores religiosos y éticos de la comunidad, sino también de un saber técnico, de una tradición de gobierno en el cual la autoridad central del emperador y los organismos centrales del imperio ya no conseguían garantizar ni la seguridad, ni la ordenada administración de las realidades periféricas o descentradas: un mundo nuevo en el que «las relaciones periféricas [...] son cada vez más importantes, mientras las radiales, es decir, las que unían un centro con las periferias, perdían significado»[2]. Se pidió a los obispos que organizaran la provisión de alimentos, el mantenimiento de los caminos, puentes y acueductos, y la defensa militar de las arrolladoras migraciones de los pueblos provenientes de las áreas no romanizadas: ellos estuvieron en primera fila a la hora de tratar con los conquistadores. Es ejemplar el caso del obispo de Roma, el papa Gregorio I, que venía de la aristocracia senatorial y que poco a poco fue asumiendo todas las funciones ciudadanas (que deberían haber sido tarea de los funcio-

[2] W. Pohl, «L'universo barbarico», en AAVV, *op. cit.*, pp. 65-88, sobre todo p. 84.

Figura 1 *Corona votiva de Recesvinto*, arte visigodo, h. 630.

narios imperiales), y, como es sabido, inauguró una política de confrontación con los longobardos. Todo esto tomará unas dimensiones históricas en los siglos V y VI: los recién llegados, al tratar directamente con el obispo, reconocían en él al más alto exponente de la sociedad ciudadana y regional; el obispo, a su vez, al reconocerles su estatus de nuevos dominadores, legitimaba el cambio de los grupos dirigentes. El encuentro entre los llamados «bárbaros» y los obispos (fig. 1) sancionaba el fin de la entidad suprarregional del imperio y ponía en evidencia la constitución provincial[3], a pesar de todas las declaraciones de principios o de todas las veleidades que pudieran manifestarse en las *aulae* imperiales y de las que las basílicas de Rávena representaron una espléndida y tardía expresión.

Los obispos y sus clérigos eran poseedores de un doble saber, el administrativo y el sacro, y también eran poseedores de la cultura que les unía, la latina; las misiones de difusión del cristianismo en los enormes campos unificaban tanto a la plebe rústica, ciudadanos (o esclavos) del imperio, como a los nuevos dominadores, es decir, trataban de eliminar tanto las creencias de época romana y de origen celta como las germánicas. Incluso los hombres que profanaban la sacralidad de árboles y fuentes (como Martín de Tours y Paulino de Nola), formados en la dura escuela del ascetismo monástico, y que por ello podían ser reconocidos como hombres sacros, poseedores y portadores de lo sacro, provenían, sobre todo, de la misma clase social que los obispos, y por eso fueron llamados a las sedes episcopales, por su prestigio y por su capacidad administrativa y de gestión.

De hecho, la organización de los nuevos tiempos tendía a reproducir la del territorio de la época tardoimperial: la ciudad (el centro habitado) era el eje de agregación de áreas también muy amplias, el corazón del *comitatus* y en ocasiones la sede

[3] S. Gasparri, *Prima delle nazioni. Popoli, etnie e regni fra Antichità e Medioevo*, Roma 1997, W. Pohl, *op. cit.*

del *comes*[4], así como la sede del obispo y de los clérigos de su iglesia y capital de la circunscripción eclesiástica (la «diócesis»), sobre la que el obispo tenía plena jurisdicción; todas las manifestaciones religiosas debían estar, si no promovidas u organizadas por la autoridad episcopal, sí al menos reconducidas a ésta, incluidas las experiencias monásticas. Y, naturalmente, esto servía también para los tributos, que debían garantizar la vida del clero (el «diezmo»). En torno a estos dos polos, el normativo-disciplinar y el económico, se desarrolló gran parte de la historia eclesiástica durante toda la Edad Media.

Poco a poco, a través de las sedes de los obispos, se produjo el encuentro entre los dominadores germanos y guerreros y la aristocracia preexistente, el acercamiento y la asimilación por parte de los primeros de los elementos de la cultura cristiana y de la antigua, y, por parte de los segundos, de los valores más importantes de la sociedad germánica (lo que, en una sociedad militarizada como la del tardoimperio, no era tampoco muy difícil). Dos saberes especializados y profundamente diferentes (el de las letras, único instrumento que hacía operante y eficaz la cultura abstracta por medio de la «alfabetización» y la cultura religiosa, literaria, administrativa; y el de la vida de las armas, del ejercicio físico, de la supervivencia individual, familiar y de grupo) se entrecruzaron formando originales síntesis.

Episcopado y realeza Sin duda, la conversión al catolicismo de los reyes germánicos favoreció este hecho. En la Francia merovingia, los reyes, por lo menos hasta Dagoberto († 639), trataron de coordinar el episcopado bajo su autoridad a través de la concesión de inmunidad y de derechos fiscales, con lo que reconocían la importancia del papel de los obispos en las ciudades, los cuales, en los decenios siguientes, llegarían a ser otros tantos y nuevos puntos fuertes. El límite entre los obispos y la aristocracia era vago o inexistente: en los siglos VI y VII, los cargos episcopales se transmitían según los principios de la herencia cognaticia, mientras algunas familias controlaban ciertas sedes (los Faronidi la de Meaux, los Widonidi la de Tréveris); y si en Burgundia y en Neustria se constituyeron los *principatus* a cuya cabeza se encontraba el obispo como representante de la aristocracia regional, en Rennes y en Nantes, a principios del siglo VIII, el *vir inclitus* Agateo asumió la doble función de obispo y conde.

Esta intercambiabilidad encontró un reflejo superior en el rito de la unción regia. Se había introducido en el último cuarto del siglo VII, en una España en la que «los obispos habían asumido un papel directivo al lado de la aristocracia militar visigoda» (Toledo fue escenario de importantes y repetidos concilios), y subrayaba la importancia del episcopado como «único y efectivo elemento de continuidad del reino»[5]; en Francia lo adoptó Pipino para legitimar la asunción de la corona después de la deposición del último rey merovingio. Servía para incluir al rey, dotado de una sacralidad propia como «jefe victorioso», en el marco de la sacralidad cristiana basada en el Antiguo Testamento: más tarde les tocó a los obispos ser ungidos con los santos óleos en el momento de su «con-

[4] F. Prinz, *Klerus und Krieg im früheren Mittelalter*, Stuttgart, 1971 [ed. it.: *Clero e guerra nell'alto medioevo*, trad. de A. Lutri, Turín, 1994, p. 65].

[5] S. Gasparri, *op. cit.*, p. 104.

sagración». De esta forma, el guerrero, ensalzado por los hombres de la iglesia y coronado rey, era reconocido como la cabeza de los ordenamientos aristocrático-militares y aristocrático-eclesiásticos, lo que le daba a su figura una importancia intangible (la unción, por así decirlo, lo hacía inatacable) y favorecía y legitimaba la circularidad entre los dos ordenamientos. Este sistema encontró la expresión más orgánica en la dinastía carolingia, que había sustituido a la merovingia gracias tanto a la formación de nuevas y duraderas alianzas jerárquicas y familiares de la aristocracia (así como a un significativo cúmulo de cargos eclesiásticos: por ejemplo, Hugo, nieto de Carlos Martel, fue al mismo tiempo obispo de Rouen, Bayona y París, y abad de Jumièges y de Saint-Wandrille), como al fundamental apoyo del papa, el primero de los obispos.

La época carolingia conoció además, como es sabido, un nuevo cambio sustancial: el rey de los francos se convirtió en emperador. Los «beatos obispos de las Galias» habían ungido a Pipino en el año 751, en el 754 el papa Esteban II había repetido la unción y ungido también a los hijos del rey, Carlomán y Carlos, y en el 800 el papa León III había coronado emperador a Carlomagno: el imperio se situó bajo un doble signo de sacralidad. El *servitium regis*, es decir, la prestación de servicios militares por parte de los clérigos llamados a conducir o, por lo menos, a ceder sus vasallos para las grandes expediciones regias o, más tarde, para la defensa del imperio de las cada vez más ruinosas incursiones de los normandos, formaba parte desde la capitular de Heristal (779) de la definición, así como de la práctica, de la institución episcopal; que además fue llamada bastante pronto para una misión de coordinación general, visto que los obispos pertenecían a la institución de los *missi dominici* (802) y, a partir del año 825, se les reconoció a los obispos de la «Francia» occidental el estatuto de *missi* permanentes en sus respectivas diócesis. De modo que cuando en el 865 el papa Nicolás I manifestó que era *reprehensibile* que los obispos fueran llamados a las armas para velar por la seguridad de las costas contra las incursiones de los vikingos, no hizo más que una declaración de principios, carente del principio de realidad, y sin embargo bastante indicativa, porque, evidentemente, era ajena a la organización de *Regnum* y al funcionamiento de sus mecanismos. La centralidad de las instituciones episcopales fue incluso subrayada en el siglo IX por la elaboración de una normativa bastante compleja, que mezclaba *auctoritates* auténticas y falsificaciones, destinada a tutelar la impunidad de los obispos y del clero: la colección de cánones de la *Pseudoisidoriana*, de importancia determinante incluso para las elaboraciones canónicas de dos siglos después. El intento por atribuirle una autoridad a los falsos que en aquella se encontraban, entre ellos unas sesenta cartas papales y el *Constitutum Constantini*, resultaba claro ya en el título, que quería atribuir a Isidoro de Sevilla (siglo VIII) la paternidad de la colección. En ella se decretaba, entre otras cosas, que «los obispos son los ojos y las columnas de la Iglesia». Una afirmación tan importante que ni siquiera un papa tan comprometido en la consolidación del Primado romano, como fue Pascual II, osó contradecirla, pero la empleó dándole un sentido ambiguo: «Los sacerdotes son los ojos de la Iglesia de Cristo» (1117)[6].

[6] P. Hinschius (ed.), «Epistula Melchiadis prima», *en Decretales Pseudoisidorianae et Capitula Angilramni*, Leipzig, 1863, p. 243; cfr. G. M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, Nápoles, 1997, p. 162.

La crisis de los ordenamientos carolingios, aunque implicara la disgregación del imperio, no arrastró consigo al episcopado. Las sedes episcopales estuvieron profundamente implicadas en el general y continuo traspaso de dominaciones y de grupos dirigentes; los obispos se unieron a los *comites* (o los *vicecomites*, que estaban creciendo socialmente y consiguiendo el control de la ciudad), a los que sustituyeron frecuentemente. Parece incluso que en algunos casos los obispos desempeñaron funciones como suplentes del poder condal; así, por ejemplo, se interpretó una noticia, según la cual el obispo de Chartres fue llamado *episcopus et comes* desde principios del siglo X, pero si nos remontamos a 1029 es difícil establecer si representa la situación del siglo X o, más bien, la del XI. Es evidente que las frecuentes concesiones de inmunidad (el rey Guido al obispo de Módena, 891) o de la *publica functio* («el derecho de cobrar impuestos»; el rey Hugo al obispo de Parma, 928), que liberaban del control de la autoridad pública, eran la constatación de una realidad transformada, en la cual el poder episcopal era la más alta, si no la única, fuente de autoridad (si bien estaba limitada, a su vez, por la inmunidad monástica) y de la cual no se podía prescindir.

Del sistema otoniano a la lucha por las investiduras. Por ello no fue una novedad el hecho de que, en el reino de Germania del siglo X, el episcopado pudiera prever explícitamente una asociación con los derechos (y a veces con el título) condales. De este modo, el *Regnum* (la unión imperial de los dos reinos de Germania e Italia: 962) gozaba de no pocas ventajas: no sólo confirmaba que era la fuente de autoridad (que asumía la forma de cargo), sino que eliminaba el peligro de que pudieran repetirse las condiciones que se habían considerado en la capitular de Quierzy-sur-Oise en el año 877. El poder condal no habría podido ser objeto de una herencia patrilineal, entre otras cosas, porque los posibles hijos de los obispos (la conminación a la castidad no llega hasta la segunda mitad del siglo XI) tendrían que haber sido obispos a su vez, combinando así una suma de coincidencias que, según sabemos, se dieron en parte sólo en la Inglaterra de los primeros veinte años del siglo XII; lo que no significa que no pudiera ser un privilegio hereditario de una misma familia, pero no por línea vertical (y, en todo caso, no directa), sino horizontal, y ampliando por tanto las alianzas del poder e involucrando en él a otros sectores de la aristocracia. Además, la identificación del poder condal con la autoridad episcopal debía desanimar y hacer imposibles aquellas competitividades que se habían dado ya en época carolingia, y que habían conducido, como mínimo, a una limitación recíproca (como en Módena, controlada por el obispo, mientras que la jurisdicción del conde Supponide hacía de bisagra en Cittanova)[7], para consentir un control más eficaz y profundo del territorio, también gracias a la institución de una numerosa clientela de vasallos que sólo contaban con un punto de referencia. Los obispos (más titulares de derechos que funcionarios, y en cuanto tales no verdaderos obis-

[7] P. Bonacini, «Conti, vescovi, abati. Potere civile e immunità ecclesiastiche nel territorio modenese dell'alto Medioevo», *Studi Medievali*, serie III, XXX (1989), pp. 823-837; *id.*, «Regno ed episcopato a Modena nei secoli VII e VIII. Il periodo longobardo», *ivi*, serie III, XXXIII (1992), pp. 73-108.

pos-condes)[8] para ejercer su cargo se servían sobre todo de una nueva forma de vasallaje llamada «ministerialidad», compuesta por hombres de condición innoble, incluso servil (los *ministeriales*), que habían ascendido en la jerarquía social gracias a sus capacidades y al favor del señor eclesiástico. Hombres que permanecían no-libres y, por lo tanto, no eran dueños de sí mismos, por mucho que medraran, y que no podían representar un peligro para la integridad del ente eclesiástico al que servían; para el cual eran más bien una garantía, porque su fortuna dependía realmente de su salvación. El nuevo sistema estaba dotado de unas características especiales de robustez, sobre todo en Germania. En Italia los obispos de la época otoniana venían de una historia que les había conferido ingentes poderes territoriales y políticos, y con ellos los emperadores tuvieron que pactar o combatir, pero apoyándose en la constitución de alianzas alternativas (como hizo Otón I con Guido de Módena, gran inspirador de las *coniurationes* itálicas y gran aliado primero y gran enemigo después)[9]; sólo seis obispos consiguieron el título condal: un caso particular es el del arzobispo de Rávena, que desde la época de Otón I, y durante todo el siglo XI, permaneció como el máximo exponente imperial en Italia, y que, a pesar de no ser llamado conde, poseía los condados en los cuales el antiguo exarcado (perteneciente formalmente al «Patrimonio de San Pedro» hasta el siglo VIII) fue subdividido por la cancillería imperial.

Con la participación del episcopado en el gobierno del *Regnum* (que, si repasamos las grandes líneas que hemos trazado hasta aquí, ya no se debería definir «subordinación estructural de las instituciones eclesiásticas»)[10] se formó un organismo que la historiografía ha llamado *Reichskirche*, «Iglesia del *Regnum*»[11]. Las sedes obispales, y con ellas las abadías, podían constituir otras tantas etapas para una carrera que podía terminar en la *capella* o en la cancillería regia e imperial y, a partir de Enrique III (1046-1056), ascender al vértice de la cristiandad con el solio de Pedro. Los Otones se dispusieron a colocar en las sedes episcopales a parientes o a hombres provenientes de la aristocracia relacionada con ellos, según un sistema de relaciones que en el siglo XI privilegiaba a los *propinqui regis*. Pero se trataba de hombres que debían estar preparados para establecer relaciones entre sistemas complejos, porque, además del control regio, intervenía el de la organización eclesiástica, es decir, el del sistema de formación del alto clero (fig. 2). Las escuelas que estaban unidas a las sedes episcopales (sobre todo Bamberg, Wurzburgo, Eichtätt), así como los compañeros de los canónigos de las catedrales, se convirtieron en los centros de formación de hombres y grupos que las relaciones familiares y la formación intelectual preparaban al servicio del reino, tanto en las cancillerías como en los episcopados. Los clérigos eran seleccionados respetando los procedimientos establecidos por la normativa, con objeto de que fueran lo más

---

[8] G. Sergi, «I poteri temporali del vescovo: il problema storiografico», en *Vescovi e città nell'alto Medioevo: quadri generali e realtà toscane*, Actas del XV Congreso de la «Società pistoiese di storia e arte», Pistoia, 2001, pp. 1-16.

[9] V. Fumagalli, «Il potere civile dei vescovi italiani al tempo di Ottone I», en AAVV, *I poteri temporali dei vescovi in Italia e in Germania*, Bolonia, 1979.

[10] J. Herrin, *op. cit.*, sobre todo p. 809.

[11] F. Prinz, *op. cit.*

Figura 2. *El emperador Otón III rodeado por los grandes del imperio*, miniatura en pergamino, h. 1050, Reichenau, *Evangeliario de Otón III*

inmunes posible a la corrupción y a la tentación de la simonía (la adquisición o la venta de oficios eclesiásticos): lo que significaba no sólo una mayor honorabilidad personal, y por tanto institucional, de los obispos y abades, sino también una mayor fiabilidad para el poder regio, que así era capaz de ejercer un control sobre las sedes episcopales y abaciales, sin el miedo de que el dinero pudiera abrirle el camino a algún elemento indeseable. Este principio fue impuesto también en Roma, después de que en 1046 Enrique III depuso a tres papas romanos que ocupaban el cargo al mismo tiempo (uno de ellos después de haber renunciado al solio), y que se habían excomulgado recíprocamente. De este modo, se creó una coherencia con las exigencias y las expectativas de restauración normativa y moral, que habían empezado a manifestarse con fuerza en el cuerpo de la Iglesia: san Pedro Damián lo saludó con entusiasmo. Volveremos al tema más adelante.

Pero fue precisamente esta implicación, es más, esta relación orgánica y funcional con el *Regnum* y su sistema de valores, en el que también se había formado el episcopado de la vecina Francia robertina (y que se celebraba incluso con monumentos insignes: sólo hay que recordar que en la ampliación de la basílica de Aquileya, de modelo carolingio, el patriarca batallador Poppone [† 1042] quiso enfatizar en los frescos de la bóveda absidal las privilegiadas relaciones con los emperadores)[12], la que hacía imposible la adecuación a cuanto les fue impuesto casi de improviso por una renovada Sede Apostólica, en la segunda mitad del siglo XI, bajo el reino del papa Gregorio VIII: los clérigos habrían debido renunciar a la investidura condal, de la que se subrayaba su connotación laical. Esto, obviamente, afectaba también a la fuente, es decir, al rey-emperador, de la que emanaba, por el contrario, la cultura de las cortes de Conrado II, Enrique III y Enrique IV, que había tenido y seguía teniendo mucho interés en subrayar el carácter de sacralidad del rey, recuperando, ampliando y hacien-

[12] S. Sagulo, «Poppone e il papato», en AA.VV., *Poppone. L'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, Roma, 1997.

do que cada vez fueran más explícitos algunos temas que se remontaban a la época carolingia. Las «investiduras» (término técnico de la historiografía, más que de las fuentes contemporáneas sobre los hechos históricos) no se daban sólo en el imperio, sino que se habían difundido por todo Occidente, y aun así, incluso a falta de una formal delegación de poderes, el señor eclesiástico ejercía los derechos públicos con sólo su poder. Roma, que era principio y centro de su propio señorío, y que por tradición cultural podía proclamarse ajena a cualquier idea o realidad del *Regnum*, manifestó de forma contundente su ajenidad, extendiéndola a toda la organización eclesiástica.

Obispos, ciudad y reinos. La sangrienta lucha por las investiduras duró aproximadamente medio siglo, con la compactibilidad sustancial del episcopado regio en torno a los emperadores (de ahí que el reformador Bonizone llamara a los obispos lombardos *cervicosi tauri*, «toros tozudos»). El sistema de investiduras era tan inherente al *Regnum* y necesario para su funcionamiento, que no podía ser ignorado, de modo que en 1111 se llegó a pensar por un momento en involucrar en el mismo a la autoridad romana al atribuirle una especie de derecho de veto sobre el obispo que iba a ser investido. No era una solución que pudiera aplicarse realmente, pero la cuestión terminó siendo archivada, más que resuelta, con compromisos que no modificaban prácticamente nada la situación en Germania y allí donde el rey era lo bastante fuerte como para hacer notar su presencia (Francia, la Inglaterra normanda, la Sicilia normanda). En la Italia centro-septentrional las condiciones eran diferentes, pero durante esos cincuenta años se había puesto en marcha el proceso de autonomía ciudadana que condujo a la formación de los *comuni*. «El manto eclesiástico actúa [...] en dos sentidos: mantiene a los ciudadanos en los límites de una subordinación local al viejo contexto de las instituciones, pero a la vez constituye un núcleo político nuevo con los ciudadanos[13].» El obispo, gracias al hecho de ser el punto de referencia y a menudo de unión entre las fuerzas que promovían la ciudad y su territorio, se había convertido poco a poco en el eje de una dialéctica vivaz, cuando no tempestuosa, política y social, que no estaba cerrada necesariamente en el interior de los muros de la ciudad. Quizá el ejemplo más conocido sea el de Milán entre los siglos XI y XII, con un obispo que era el punto de referencia para la aristocracia regional del *Regnum*, para el pequeño y mediano vasallaje, y para las diversas clases de la ciudad, con las cuales se encuentra o se enfrenta, y junto a las cuales se enfrentó al imperio, al papado o a las ciudades colindantes. Pero cada ciudad tuvo su propia historia y no sólo en Italia el papel del obispo estuvo siempre claro. En Rávena y en el Exarcado, el arzobispo Guiberto (1073-1100) prefirió las alianzas con los *burgenses* a expensas de la vieja aristocracia romañola, de incierto y muy lejano origen público, favoreciendo de esta manera la valoración de las clases ciudadanas[14] (las mismas que, por el contrario, los Canossa habían preferido aplastar bajo su dominación señorial). En Laón, en 1112-1117, el obispo fue, por

[13] G. Tabacco, «Vescovi e comuni in Italia», en AAVV, *I poteri temporali dei vescovi in Italia e in Germania*, cit.

[14] I. Heidrich, *Ravenna unter Erzbischof Wibert (1073-1100). Untersuchungen zur Stellung des Erzbischofs und Gegenpapastes Clemens III. in seiner Metropole*, Sigmaringen, 1984.

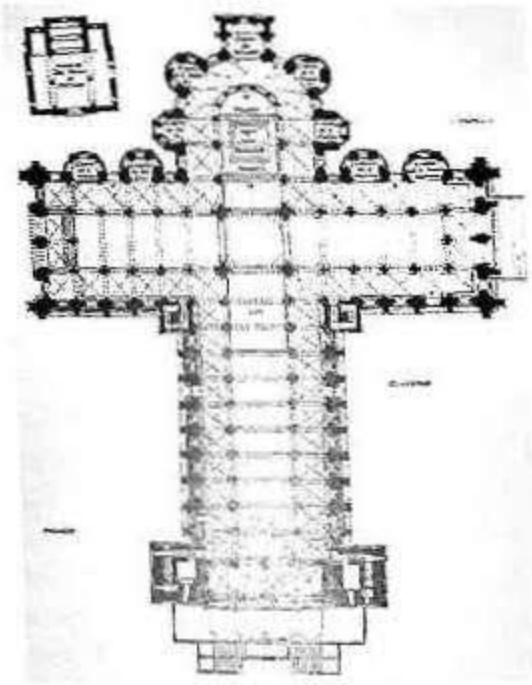


Figura 3. Santiago de Compostela, basílica, 1075-1128, planta.

el contrario, antagonista de los *burgenses*, y la dialéctica consiguiente a los alborotos ocurridos en la ciudad favoreció el restablecimiento de la autoridad regia: también le ocurrió lo mismo en 1110-1116 a Diego Gelmírez, obispo de Compostela y verdadero señor de Galicia, que se vio obligado a afrontar los cambios de alianzas en el interior de la ciudad y las revueltas urbanas que quemaron la antigua iglesia de Santiago, y a huir disfrazado, para volver a entrar después triunfador y emprender la inmensa obra de la nueva basílica (fig. 3), obra de la peregrinación a la que nada debía perturbar; en plena época comunal (1206-1207), un obispo de Faenza se enfrentó al *podestà* y a las fuerzas ciudadanas cuando quiso aplicar en la ciudad las normativas antiheréticas de Inocencio III, lo que significaba la pérdida automática de la autonomía de la ciudad.

Pero en la mayoría de los casos se puede decir que las sedes episcopales fueron expresión de las familias ciudadanas y de su mutable hegemonía, así como de los cambios de una sociedad en continua transformación económica y política, como fue la de los siglos XIII al XV. Y, naturalmente, fueron también el espejo de las relaciones con una cada vez más influyente Sede Apostólica, que, entre 1249 y 1265, se «reservó» los derechos relativos a las diócesis (la *reservatio papalis*)[15], de los equilibrios de fuerzas entre los componentes de la Iglesia (canónigos, franciscanos, dominicos) y de sus variables hegemonías. Se puede decir, incluso, en sentido igualmente general, que la gran difusión de las parroquias promovida por los obispos para extender y consolidar el control diocesano se movió en una dirección paralela a la expansión de las ciudades

[15] A. Paravicini Bagliani, «Il papato medievale e il concetto di Europa», in AAVV, *Storia d'Europa*, cit., pp. 819-845, sobre todo pp. 840 ss.

Figura 4. Monreale, catedral, vista del mosaico absidal, 1180-1190.

en el campo. Las ciudades y las instituciones eclesiásticas (todas: la política de Milán de los siglos XII y XIII, por ejemplo, afectó también a los monasterios) se encuentran en una constante y estrechísima relación, más abigarrada y compleja cuanto mayor y más multiforme es el papel (político, económico y militar) de la ciudad y de las fuerzas que le dan vida y la relacionan con el mundo exterior.

Para los reyes (Francia, Inglaterra, Germania, Sicilia, Castilla, Aragón), el razonamiento es simple y complejo al mismo tiempo. Los episcopados regionales (o quizá se podría decir ya «nacionales») permanecieron fuertemente unidos al poder regio, que, incluso con suertes diferentes, tendía a elaborar y a consolidar un gobierno centralizado, preocupándose por hacer que su presencia fuera bien visible y dejando su impronta. Nos referimos a la época de Luis IX, en Chartres, en la Sainte-Chapelle: una lección de estilo real, como lo habían sido en el siglo anterior la Capilla Palatina de Palermo, la catedral de Cefalú, la basílica de Monreale (fig. 4), levantada por deseo de los reyes normandos de Sicilia. Pero las grandes catedrales francesas, españolas y renanas no fueron sólo una prueba de la unión con la Corona, sino que fueron también el espejo de las diferentes realidades ciudadanas y regionales y de sus grupos más importantes. La suya es una historia verdaderamente «plural». Un ejemplo significativo, bien por la importancia de las sedes y del contexto, bien porque habla de ello el gran Cesáreo de Heisterbach, autor de una auténtica enciclopedia de los milagros, es el caso del arzobispo de Colonia, Engelberto, conde de Berg, príncipe del Imperio, regente del reino a partir de 1220. Engelberto le debía los inicios de su carrera al arzobispo de Colonia, su primo Adolfo, que le había admitido en el capítulo de la Catedral; había combatido en el Languedoc como penitencia por haberse opuesto a Inocencio III; fue un gran defensor de Federico II, y por ello fue elevado a la sede arzobispal. Ejerció un gobierno señorial

sobre la ciudad, en el que debutó con un impuesto extraordinario sobre las *fraternitates civitatis* de cuatro mil marcos de plata, y creando numerosos conflictos con los gremios de la ciudad (cerveceros, abogados, orfebres, peleteros); ejerció la alta y baja justicia, defendió las abadías regias, intentó mantener a todos a raya, se enemistó con todos, y fue asesinado en 1225, a los cuarenta años, por un representante del alto feudalismo imperial que lo apuñaló cuarenta y siete veces durante una emboscada nocturna en Westfalia. El hecho de que fuese el garante del emperador y del papa Honorio III en Alemania no lo había dejado menos expuesto a los conflictos regionales[16].

Las herejías y los obispos. A partir del siglo XIII, y dependiendo de la situación local, hasta la postura antiherética era confusa; pero, en general, el episcopado ya no era el eje de la persecución, como había ocurrido durante las primeras manifestaciones de la herejía en Lombardía en el siglo XI, en Provenza a principios del XII, e incluso en la época de Lucio III o Inocencio III. La coordinación asumida antes por los cistercienses, y después por las órdenes mendicantes, en relación directa con el papado, atormentaba a los obispos y los enmarcaba cada vez más dentro de una organización general orgánica y centralizada de la Iglesia. Fue quizá la necesidad de dar una respuesta a la expansión de las corrientes heréticas lo que, imponiendo una mayor coordinación entre las organizaciones eclesiásticas bajo la guía centralizada de la Sede Apostólica, dio al mismo tiempo una nueva dimensión y revalorizó la figura y el papel episcopal: le dio una nueva dimensión, porque el obispo no podía ser promotor de iniciativas pastorales individuales, sino sólo el que aplicaba la normativa general; contribuyó a revalorizarlas, porque los numerosos y complicados conflictos consecuentes de la situación contradictoria de las relaciones con los predicadores y los menores (a los que aludiremos) impusieron la recuperación del papel primigenio del obispo y de la unidad de la diócesis, origen y salvaguardia de la integridad y del orden del conjunto eclesiástico. No había ninguna solución alternativa posible: Clemente V (1305-1314) lo constató: «La actuación de los inquisidores necesitaba de una colaboración plena con las órdenes diocesanas»[17]. A la clamorosa manifestación de esta conciencia creciente, que se corrobora con la difusión de las ideas heterodoxas de los franciscanos disidentes a propósito de la primacía papal, se llega durante el largo periodo de los grandes y permanentes cismas de los años 1378-1447, después de la vuelta de los papas de Aviñón. Las teorías conciliares que más se oyeron durante aquellos años, que reivindicaban un papel activo del episcopado en la vida de toda la Iglesia, en nombre de una organización eclesiástica jerárquicamente diferente de como venía organizándose desde el siglo XI y menos dominada en exclusiva por el restringido grupo de los miembros del colegio cardenalicio, no podrían explicarse si no es en el marco de la creciente conciencia de un papel más grande y más importante, incluso decisivo, en el control del territorio y de las conciencias. Control que

[16] G. M. Cantarella, «Engelberto di Colonia», en AAVV, *Il grande libro dei santi*, I, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 602-603.

[17] G. G. Merlo, «Dal papato avignonese ai grandi scismi: crisi delle istituzioni ecclesiastiche?», en AAVV, *La Storia* I/1, Turín, 1988, pp. 453-475.

además se estaba haciendo cada vez más cerrado, gracias a la institucionalización del mecanismo de las visitas pastorales, que inspeccionaban la diócesis, y de los manuales para los confesores, lejanos descendientes de los penitenciales de origen irlandés e hijos de una cultura analítica e inquisitorial, que a partir de mediados del siglo XIII proporcionaban al clero un filtro cada vez más preciso de conocimiento para someter a examen y a juicio los comportamientos individuales. La quinta sesión del Concilio de Constanza (6 de abril de 1415) llegó a decretar:

> Este santo sínodo de Constanza [...] declara que éste, recogido legítimamente en el Espíritu Santo, haciendo un concilio general y representando a la Iglesia universal militante, posee la potestad directamente de Cristo: todos, de cualquier estado o dignidad, aunque sea papal, están obligados a obedecer todo lo que atañe a la fe y a la extirpación del citado cisma y a la general reforma de la mencionada Iglesia de Dios en la cabeza y en los miembros.

El papel del episcopado estaba enfatizado precisamente por la debilidad del gobierno central de la Iglesia, desgarrado por los cismas desde 1378. El obispo, en su relación original con la ciudad y la diócesis, con su clero y con su rebaño, más allá de los cambios enormes de la sociedad y del mundo político e institucional de la Edad Media, seguía siendo el eje de las instituciones religiosas.

La vida común

El monacato

Los comienzos: de Oriente a san Benito. A pesar del hecho de que contemplara el retiro del mundo y de que fuese encuadrado en la organización diocesana, el monacato constituyó uno de los pilares de las instituciones eclesiásticas en la Alta y Plena Edad Media. Su historia ha estado caracterizada por la multiplicidad de experimentaciones. Los tres primeros siglos (IV-VII) contribuyeron a componer las líneas-guía esenciales y los modelos principales, y a dar forma a un «léxico» monástico: es decir, un sistema de signos de reconocimiento y de identificación, de autoconciencia y de adhesión, en el cual los hombres, animados por el deseo de reencontrarse con Dios y consigo mismos lejos de la confusión del mundo, pudieran reconocerse y reconocer la autenticidad y la legitimidad de sus esfuerzos. En el siglo IV, después de las experiencias extremas de ascetismo en el aislamiento de los desiertos de la Tebaida (en los que podía ser difícil distinguir el éxtasis de la alucinación), se formaron comunidades para quedar al amparo precisamente de estos peligros: los primeros «cenobitas» se agruparon en torno a célebres maestros (Antonio, Pacomio, Basilio), quienes, con el nombre de *abba* («padre»), los guiaban por un camino de ascesis disciplinada con el silencio, la comunión, la oración y la obediencia. Con la obediencia, el monje renuncia a una voluntad propia, se abandona a Dios y a la voluntad divina, empieza la vida de la humildad; el abad representa a Cristo y es el intérprete de las Escrituras,

por tanto es fundamental estudiar y meditar; las celdas, el refectorio, la iglesia, ocupan un espacio cerrado *(claustrum)* por un muro. El primer «léxico» fundamental del monacato había sido instituido.

Las *Vitae* de los Padres del desierto fueron traducidas al latín y difundidas en Occidente por san Jerónimo. Hacia mediados del siglo IV, Martín, proveniente de la Panonia (más o menos la actual Hungría), primero militar y después exorcista en el clero de Hilario, obispo de Poitiers, reunió a diversas comunidades anacoretas: la última (371) en Marmiutier, en el Loira, donde vivió practicando un rígido ascetismo junto a clérigos y discípulos. Ayunos, oración, estudio y copia de textos caracterizaban su vida, que de todos modos no contemplaba el retiro absoluto del mundo, porque era, en primer lugar, pastoral y dedicada a la «cristianización del campo». La comunidad no sobrevivió a su fundador, así como no sobrevivió en Hipona, a causa de las invasiones de los vándalos, la de sacerdotes que san Agustín había reunido a su alrededor al servicio de la catedral africana y a la que había dictado algunos preceptos. Pero permanecieron las obras escritas y las hagiografías. Hacia el 410, en torno a san Honorato, se formó una comunidad en los alrededores de Cannes: una vez más, se trataba de un experimento que combinaba el eremitismo, cenobitismo y ascetismo. Esta comunidad también se distinguió por la preparación del clero secular: en ella se formaron muchos obispos hasta el siglo V (entre ellos, Cesáreo de Arlés). Pocos años después, Casiano, autor del *De institutis coenobiorum,* se estableció en Marsella, junto al sepulcro de san Víctor (es decir, en un lugar consagrado por los restos de un héroe cristiano). A la obra de cristianización se dedicó también Paulino de Nola, perteneciente a la administración imperial, que se trasladó de Burdeos a Italia en los últimos años del siglo IV.

A mediados del siglo VI, la comunidad que Casiodoro, consejero de Teodorico y después del *basiléus,* instituyó en *Vivarium,* en los alrededores de Squillace, se dedicó a san Martín: es un sistema de vida y un modo de entender la experiencia religiosa que comienza a ser autorreferencial. El «léxico» monástico está ya bastante organizado en torno a los elementos «originarios», que se han enriquecido: ascetismo, *stabilitas loci* (instituida por Cesáreo de Arlés y aspirante a conducir mejor la lucha interior bajo la guía del abad), obediencia, castidad, pobreza, posibilidad de pasar del cenobitismo al eremitismo como coronamiento de una experiencia de perfección. La *Regula Magistri,* casi contemporánea a Casiodoro, resume mucho de cuanto había sido elaborado hasta entonces, y constituyó uno de los fundamentos de la *Regula* de san Benito.

Con ella nos encontramos ante el modelo de codificación perfecta: Benito regula las relaciones entre los monjes y los abades, entre los novicios y los ancianos, instituye como virtudes fundamentales para conducir la vida monástica la obediencia y la humildad, de la cual proceden la ordenada organización de la vida del monasterio, el desprecio por los bienes materiales, la *labor* (la fatiga cotidiana, incluso la de las clases humildes, es decir, el trabajo manual); la jornada y el vestuario del monje están regulados, aunque no de forma rígida (es decir, teniendo presente el cambio de las estaciones y las diversas necesidades posibles, como, por ejemplo, los viajes). La comunidad debe actuar de acuerdo a la *charitas* y a la búsqueda común de la salvación, bajo la guía del abad, la cual debe reconocerse, ya que ha sido expresada mediante votación: y ésta es

una grandísima novedad. Asimismo, hay otra novedad de enorme importancia: el abad puede ser intérprete de la *Regola,* pero está sujeto a ella: no podrá modificarla. Cada comunidad se rige con absoluta autonomía respecto a las otras, que, de manera eventual, siguen el mismo modelo de vida.

Los inicios: el monacato irlandés. Un modo diferente y paralelo de entender la vida monacal fue el irlandés. El primer paso para cristianizar Irlanda se debe a san Patricio, un britano romanizado que en la segunda mitad del siglo V había vuelto a la patria después de una estancia en Lérins, una fundación inspirada en san Honorato, y después de haber sido ordenado obispo por san Germán de Auxerre. Los monasterios fundados por él (en Gales, sur de Escocia, Irlanda) estaban inspirados en el modelo organizativo diocesano, hasta el punto de que el abad tenía poderes que en otros lugares eran propios del obispo. Pero el gran desarrollo del monacato irlandés se produjo alrededor de un siglo después: Brandán, Columba y sus discípulos se abandonaron a la voluntad divina afrontando la *navigatio,* dejándose llevar por las corrientes marinas, para llegar a Escocia y Nortumbria. Cada religioso se sometía a durísimas prácticas ascéticas para purificarse, que lo preparaban para afrontar la actividad pastoral midiéndose con las prácticas sacras no cristianas: debe obediencia absoluta al abad y está sujeto a una disciplina rigurosa que comienza a expresarse por medio de auténticas normativas (los «penitenciales», que dan origen a un auténtico «género» destinado a perdurar durante siglos)[18]. De la comunidad de Bangor (Gales) comienza la *peregrinatio* de Columbano, que revela que en su abandono a Dios también hubo un proyecto racional: Columbano se acoge a la protección de la *gens ayglolfinga,* una poderosa y ramificada *Sippe* a la que pertenecían, entre otros, el rey de Burgundia y el de Lombardía[19]. En Burgundia (que en parte corresponde a la actual Borgoña), Columbano fundó tres monasterios, que dirigía desde Luxeuil con la ayuda de unos «priores». En su regla, el monasterio era un centro de cultura de lo «sacro», tanto por su lengua (el latín, vehículo de conocimiento) como por la medida del tiempo, pero era también el centro de la iniciativa pastoral. Así se iniciaron los conflictos con los obispos burgundios, que criticaron incluso el modo de calcular el año litúrgico (que le negaba al obispo diocesano también la práctica sacramental y la gestión de los tiempos, por tanto también de lo sacro). Columbano reanudó su *peregrinatio,* en el año 611 fundó un monasterio en Bregenz, en el lago Constanza, y, por último, después de haber dejado allí a un discípulo, Gallo, llegó a Lombardía y bajo la protección del rey longobardo y arriano Agilulfo (gracias al cual estableció contactos diplomáticos con el papa Bonifacio IV) se instaló en Bobbio, entre los montes de la frontera con el reino de los longobardos. Con Columbano († 615) termina la tradición de la *preregrinatio;* algún monje de Bobbio, según su *Vita,* lo intenta, pero es castigado por Dios con la muerte por ahogamiento: en conclusión, el monacato, que gracias a él se había extendido tanto, asume la *stabilitas* como valor propio, y así es como comienza a cambiar.

---

[18] M. G. Muzzarelli, *Penitenze nel medioevo. Uomini e modelli a confronto,* Bolonia, 1994.

[19] R. Le Jan, *Famille et pouvoir dans le monde franc (viie-xe siècle). Essai d'anthropologie sociale,* París, 1995.

La hegemonía benedictina. En el siglo VII, la disciplina de san Benito comienza a difundirse, quizá debido también al hecho de que la comunidad de Montecassino está dispersa y lejos de su lugar de origen, devastado por los longobardos hacia el 580: la diáspora facilita el conocimiento de la *Regula* benedictina. El papa Gregorio I la valora: Agustín la lleva a Inglaterra, donde antes de finales del siglo VII se fundan Peterborough y Malmesbury; casi al mismo tiempo la *Regula* es introducida en Bobbio. En el 672, un monje lleva consigo las reliquias de san Benito; en el 717 se restablece la comunidad de Montecassino, del 727 es la fundación de la abadía de la Novalesa, del 752 la de Nontanola. El apostolado de Bonifacio introduce el monacato benedictino también en Germania: en el 744 se funda Fulda. El monacato benedictino es ya hegemónico: su fuerza experimentada consiste en la preexistencia de una normativa escrita que se impone a cualquier capacidad de magisterio del abad, es decir, en la preexistencia de un punto de referencia seguro, estable, impersonal, repetible en todas partes. La institución está ya formada.

La obra de Bonifacio se incluye en un cuadro preciso de coordinación con la autoridad obispal y con la del rey. En el reino franco, los obispos promueven la difusión del monacato benedictino. Carlomagno solicita a Montecassino una copia del texto «exacto» de la *Regula,* que se divulga por las tierras del imperio y asume la característica de texto-base para las formas de vida monástica. Se asiste a un proceso de «uniformización», que corresponde a las exigencias de racionalización del gobierno, de control del territorio (muchos asentamientos monásticos habían surgido como lugares de vigilancia de áreas geográficas o de vías de comunicación para complementar el control ordinario diocesano; pensemos, por ejemplo, en la Novalesa o en la Nonantola) y de integración de las abadías en el sistema carolingio; allí donde no se introduce la regla benedictina, los monasterios se transforman en «comunidades de canónigos» (como sucede, por ejemplo, en Saint-Martin de Tours), que siguen el modelo de la de san Agustín. En los años 816 y 817 interviene la autoridad imperial para regular la vida canónica y la monástica con dos *Capitularia,* dos leyes del Imperio, de Ludovico Pío, inspiradas por un favorito del emperador, Benito de Aniano (hijo del conde de Maguelone, educado en la corte, que se había retirado del mundo en torno al 744 y había fundado un monasterio benedictino en la propiedad –*allodium*– familiar). A partir de la época carolingia, por lo tanto, la variedad de experiencias del monacato occidental se compendia en la adopción general de la regla benedictina. Aunque ello se hubiera debido a las exigencias del gobierno del sistema imperial, éste siguió siendo el modelo dominante durante la crisis general, con la transformación de los aparatos de poder de los siglos IX y X; es la época de las grandes abadías ricamente dotadas y de los complejos espacios adaptados a las liturgias procesionales: Fulda, San Galo, Reichenau. Incluso los monasterios que la historiografía institucional alemana ha llamado «privados» *(Eigenklöster),* es decir, los fundados por familias importantes (o emergentes) para que los monjes oraran por la salvación de los fundadores (de esta manera instituían también una *memoria,* litúrgica, de la familia fundadora), y también para que, por medio de la presencia de los hombres de vida consagrada, se pudieran consolidar y salvaguardar sus intereses territoriales (cuyas raíces se hundían en los primeros siglos de la Edad Media, cuando la cristianización había asumido la gestión de la muerte y

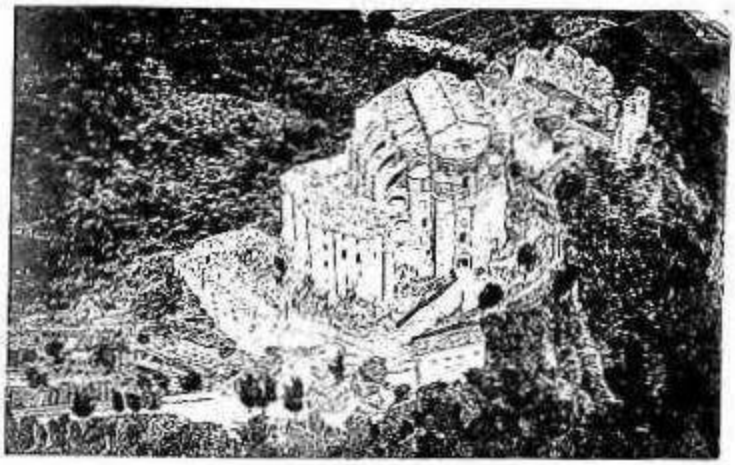


Figura 5 Abadía de San Miguel de la Chiusa (Sacra de San Miguel), vista aérea, siglo XII.

empujado a las familias aristocráticas a que fundaran capillas o iglesias que custodiaran sus sepulturas), vivirán según la *Regula* de san Benito. Y también esos monasterios responden a la función que generalmente tienen las casas monásticas, de las más pequeñas a las más grandes: la de ser puntos de organización del territorio y de agregación de los grupos dirigentes. Los monasterios más importantes serán también lugares de convergencia de aristocracias de áreas vastas y lejanas: es el caso, por ejemplo, de San Miguel de la Chiusa (fig. 5), fundada por un representante de la pequeña aristocracia de Auvernia, Hugo Scucito *(Dissutus),* o de Conques (en Auvernia), y enseguida veremos el *exemplum* cluniacense.

El monacato benedictino, a pesar de su hegemonía, no estaba extendido por todas partes. En algunas áreas más bien vastas, bastante limitadas en el cuadro general de Occidente (salvo los monasterios de la península Ibérica, encerrados por los Pirineos y en los que se vivía una experiencia del todo original e incluso sincrética, la de la Iglesia *mozárabe*), prosperaba el monacato de inspiración oriental: no sólo en el sur de Italia, más directamente influida por el sistema bizantino, y donde el monacato basiliano vivía su momento de esplendor, sino también en el área del alto y medio Adriático, en torno al Exarcado de Rávena. Allí estaban sobre todo difundidas formas de monacato que se referían casi directamente a las de los orígenes: comunidades de anacoretas o cenobitas, que se reunían alrededor de un maestro o eremita célebre, que dictaba la regla de vida del monasterio (esto es lo que nos presenta, por ejemplo, la *Vida* de San Ellero, fundador de una abadía sobre los barrancos de los Alpes forliveses, en una de las principales vías de comunicación con Roma); lo que constituía el límite fundamental de estas experiencias, porque la presencia determinante del maestro y la ausencia de una tradición escrita podían ser elementos de una fundamental debilidad en el tiempo. Es cuanto advertía, en su *Vita beati Romualdi,* san Pedro Damián en 1042. Pero mientras tanto había tenido lugar un hecho fundamental en la historia de la institución monástica: desde el siglo anterior, junto al monacato directamente inspirado por los emperadores y por el rey y al de la tradición procedente de Montecassino, se había desarrollado el cluniacense, que llegaría a tener la hegemonía sobre los demás.

Cluny en el panorama de los siglos X y XI. El ejemplo cluniacense introduce en la observancia benedictina un elemento completamente nuevo: el de la unión-filiación entre monasterios. Es un experimento que va tomando forma poco a poco. En los primeros años de vida de la abadía no había ningún proyecto preciso y definitivo, ninguna ambición de expansión o de crecimiento. Pero el éxito de la vida monástica de Cluny (una vida de oración, de impronta carolingia), que atrae primero a los hombres adultos y después a los hijos de la aristocracia guerrera, en la primera mitad del siglo X, en plena lucha por la hegemonía o la supervivencia, y la atención que le prestan los grandes de la región en la que se encuentra la abadía, sientan las bases y definen las condiciones para su gran desarrollo[20]. Maiolo (954-994) adquiere un cierto número de monasterios que reforma y que asumen el papel de «prioratos»: al igual que dentro de Cluny, según el modelo carolingio, están los priores, que desempeñan el papel de suplentes del abad y de control de los monjes, cuando estuvieran fuera de aquélla. La organización cluniacense, por tanto, nace con los perfiles de una «exteriorización» de la abadía madre. De este modo cae uno de los fundamentos principales de la vida benedictina: el de la autonomía de cada monasterio. En principio, los monasterios que con Cluny funcionen como prioratos no disfrutarán de la capacidad de gestionarse de manera autónoma, pero estarán sujetos a la autoridad decisoria del único abad que gobierna Cluny; al mismo tiempo, serán los lugares donde se podrán poner a prueba a los hombres de confianza del abad y podrán constituir las etapas de una carrera monástica que podría culminar en el glorioso escaño abacial. El modelo está muy centralizado, pero se dejará un amplio espacio a la autonomía. Entre otras cosas, porque también algunos de los mayores prioratos cluniacenses (sobre todo las *quinque filiae*, los cinco monasterios principales de la red de los prioratos) terminarán siendo a su vez destinatarios de donaciones y de fundaciones menores que hay que reformar o en las que instituir *ex novo* la vida monástica, y asumirán a su vez los rasgos de jefes de orden: quizá el caso más famoso fue el de La-Charité-sur-Loire, que entre finales del siglo XI y las primeras décadas del XII se convirtió en destinataria de las atenciones de la nueva dinastía de Portugal y, en Italia, de la aristocracia véneta, compitiendo, en ambos casos, con la propia Cluny (una distinción, esta última, transparente, pero que la historiografía no siempre tiene clara). Durante un siglo aproximadamente, el modelo cluniacense no cambió. Los largos abadiatos de Maiolo y de Odilón (994-1049) consiguieron que el prestigio de la abadía creciera constantemente gracias a la eficacia cada vez mayor de la santidad de la vida monástica que allí se practicaba: una vida de oración y de castidad, una vida de «oración colectiva», coral, perfecta y de «virginidad», ya que la pureza física se enseñaba y se perseguía desde la infancia. La comunidad de monjes cluniacenses es descrita como una comunidad de «corderos inmaculados», de ángeles, cuyo salmodiar constituye el vehículo mágico para comunicarle a Dios la necesidad de purificarse del desorden y del mal cotidiano de una sociedad afligida por las grandes carestías, por la mortandad, por el tumultuoso y violento sucederse de las hegemonías sociales y por las dominaciones, por el declive de las viejas aristocracias y por el ímpetu salvaje con el que estaban surgiendo nuevas fuerzas, sali-

[20] G. M. Cantarella, *I monaci di Cluny*, Turín, 21997.

das de la sombra, con la guerra y la violencia, en la que se llevan la peor parte los hombres libres y pobres, incapaces de defenderse, y a los cuales se les arranca la posesión de la tierra, los cuales que deben resignarse a vivir sirviendo a los señores, que los reducen a la insignificancia social. La acción de estos señores podría resumirse en las palabras con las que el historiógrafo de los Canossa, Donizone, elogia al fundador de la estirpe, el hombre sin pasado, el oscuro longobardo Sigfrido:

> [...] como se debe, guía tierras y gentes,
> y tenía muchos bajo su protección.
> El terror de sus hijos, sobre todo con la espada,
> había postrado a multitud de gentes diversas.

Las oraciones de los puros, de los inmaculados cluniacenses reconcilian al mundo con Dios, superan el miedo al final de los tiempos (siempre, claro está, que este miedo haya existido realmente), que en Cluny no deja ninguna huella, superan la barrera de la muerte y aseguran a los difuntos la tranquilidad de la paz, la certeza de la eficaz intervención contra el Maligno y contra su pérfida acción para adueñarse de las almas de los muertos. Esto es lo que enseña la cultura cluniacense en la primera mitad del siglo XI, y esto es lo que «inventa», «descubre» (Odilón habla de *inventio* cluniacense) la vida religiosa en Cluny: la celebración en sufragio por los difuntos, garantía del hecho de que los muertos, así como los vivos, estarán protegidos por las oraciones cluniacenses y apartados del destino de la condenación en las entrañas del infierno y en los grandes yermos bajo el relámpago de la tempestad. Los muertos no estarán ya obligados a vagar como hordas condenadas a envidiar la vida de los vivos, que a su vez podrán estar más tranquilos. Las oraciones de Cluny, al poner en contacto a los hombres con el más allá, bloquean las puertas de ultratumba, garantizando un feliz más allá a los difuntos. Se trataba, es cierto, de una de las tareas institucionales de los monjes cluniacenses, a ellos asignada por el documento de fundación de la abadía. Y no era ni siquiera particularmente nuevo que les fuera asignada a los monjes la tarea de orar por los muertos: ya los monjes de Nonantola, sólo por poner un ejemplo, en el siglo IX, tenían la obligación de rezar por los reyes difuntos. La gran novedad consiste más bien en el hecho de que por la oración (por «esa» oración) se determinara una festividad específica, con una ubicación concreta en el año litúrgico, que constituía tanto el momento que resumía con su correcto ritual la oración conmemorativa de todo el año, como la inauguración de un nuevo año de oración y de conmemoración: era a la vez una conclusión y una continuación, un complemento y una renovación de la promesa y del compromiso (la fiesta sigue estando allí donde la puso Odilón, al inicio de la estación oscura del invierno, que se cerrará con la Pascua; es una fiesta reflejo de la Pascua: una promesa de redención, así como la Pascua es la celebración de la Resurrección). Esa fiesta se convirtió en el símbolo de Cluny, su esencia, la virtud vital de su éxito. A las oraciones de los cluniacenses, que en las principales festividades se manifestaban con formas procesionales destinadas a provocar la maravilla, se confiarán tanto los poderosos, que por encontrarse inmersos en el siglo no pueden permitirse la pureza, como los hombres de la Iglesia (como san Pedro Damián).

Maiolo pone en contacto su abadía con la nueva pareja imperial: Otón I, rey de Germania, y Adelaida de Borgoña, viuda de Lotario y reina de Italia; rechaza una designación imperial como romano pontífice, y adquiere en Cluny los primeros prioratos de ese lado de los Alpes. Odilón hereda las relaciones privilegiadas con los emperadores, establece las primeras relaciones más allá de los Pirineos, en Aragón, Navarra, Castilla, y amplía la red cluniacense en las regiones francesas, tratando de implicar al rey de Francia. Pero los obispos del reino (pensemos en Adalberone de Laón) comienzan a sospechar y a temer la capacidad invasora de los cluniacenses y su habilidad política, que les había permitido obtener en poco más de veinticinco años (998-1025) la exención papal para muchos de sus casos; tampoco la institución de la exención, que apartaba a una iglesia de la autoridad diocesana para ponerla bajo el control directo del papa, era una novedad, pero sí lo era el hecho de que por primera vez esta institución asumiera formas sistemáticas. Los monarcas Capetos llamarán a Saint-Germain-des-Prés a los monjes de Guillermo de Volpiano, formado en Cluny y fundador de Saint-Bénigne, en Dijon, que no lleva una vida muy diferente a la de Cluny, pero presenta una innegable ventaja respecto a ésta: no pertenece a la organización cluniacense. Si Odilón era todavía el *princeps priorum* (como san Bernardo llamará al abad de Cluny en los años veinte del siglo XII con expresión tan indicativa como ambigua: si era «el primero de los priores», ¿entonces no era un verdadero abad? Por algo Bernardo era un excelente rector y un pérfido polemista), Hugo de Semur (1047-1109) innovó de manera radical el modelo. Hugo continúa recibiendo monasterios pequeños y grandes, que serán reducidos al estado de prioratos, pero acepta también abadías que conservarán su rango, es decir, sin perder el derecho de tener un abad propio (entre otras, Saint-Gilles en Provenza, Saint-Bertin-Sithiou en Flandes, Vézelay en la propia Borgoña, San Benito de Polirone en Italia). Así toma forma el doble modelo cluniacense, que ve, por un lado, una organización piramidal de los prioratos, formalmente dependientes de Cluny, y, por el otro, una constelación de abadías unidas bajo la coordinación de Cluny, pero formalmente autónomas: un experimento lleno de contradicciones, que estallaron en el siglo XII. El problema, obviamente, consistía en la «gestión de los monasterios» más que en el «tipo de vida monástica». Vivir según la costumbre de Cluny ciertamente no era poco, pero no era tampoco una pérdida total de identidad en la abadía borgoñona: en Farfa, en el fondo, se había intentado introducir la observancia cluniacense, capaz de revelar «el celeste arcano» y de hacer al monje «amable a Dios y dulce a los hombres», pero esto no implicaba que Cluny fuera vista en Farfa como abadía madre. A la abadía de San Ellero de Galeata, a la que ya nos hemos referido, debemos una redacción de las costumbres más antiguas de Cluny (las correspondientes a la época de Maiolo), lo que significa que también en aquel monasterio en un momento, del cual ignoramos todo, se introdujo la regla benedictina y que el estilo de vida de los cluniacenses era, cuanto menos, objeto de profundo interés y de estudio: pero de ello no podríamos deducir que San Ellero fuese una casa cluniacense.

El «Reichsmönchtum». En el alto Lazio, Farfa (fig. 6) tenía puntos de referencia diferentes a Cluny. Pertenecía a aquel retículo de monasterios, de desigual dimensión e

Figura 6. Abadía de Santa María de Farfa, vista aérea, siglo VII (con ampliaciones posteriores).

importancia, que la historiografía ha llamado *Reichsmönchtum,* «monacato del *Regnum*». Aquellas abadías no tenían nada en común entre sí, más que la función protectora del *Regnum,* igual que las sedes obispales: no estaban integradas en una organización unitaria como la cluniacense, no seguían ni siquiera una observancia común. Cada monasterio vivía en perfecta autonomía, presidiendo unas organizaciones articuladas y autónomas. Dentro del *Reichsmönchtum* podía haber relaciones de buen vecindario, así como de enfrentamiento entre obispos y monasterios, que competían recíprocamente por la jurisdicción y la organización económica del territorio: por ejemplo, la abadía de Benediktbeuren, en Baviera, juzgó de manera muy severa al obispo de Frisinga Nitker, cercano a Enrique III, que había tratado de hacer valer sobre ésta su jurisdicción (un documento de la abadía lo califica como «destructor libertatis coenibii s. Benedicti») y relató su muerte, que tuvo lugar en Rávena en oscuras circunstancias, con una concisión y detalle que exceden la *damnatio memoriae.* Pero la competencia jurisdiccional no llegaba a ser política, es decir, no ponía en ningún modo en discusión la pertenencia al mayor organismo del *Regnum,* en el que esos monasterios se habían visto incluidos, por ejemplo, a causa de la proximidad de las familias de la gran aristocracia hegemónica en el territorio de la casa imperial; las abadías, así como los obispos, podían ser las etapas para una prestigiosa carrera en las cancillerías imperiales, en la corte, en los lugares de las decisiones más importantes. Por mucho que los emperadores fueran siempre pródigos en dones y atenciones con Cluny, no consintieron nunca que la organización borgoñona tuviera una importancia excesiva dentro del Imperio; las casas de Cluny fueron siempre marginales, y ninguna de las grandes abadías ligadas al *Regnum* (ya fueran de origen carolingio, u otoniano, o longobardo, como Nonantola, que los otones habían introducido en el circuito del monacato regio e instituido como trampolín hacia el arzobispado de Rávena, el cual los representaba en la llanura padana centro-oriental y en el área adriática) fue concedida a Cluny para que su intervención no fuera más allá de una reforma de la vida religiosa: ni siquiera bajo la forma de «asociación» en la época de Hugo.

En todo caso, tuvieron otras preferencias que de todas formas aplastaban a la propia Cluny. Es el caso de Romualdo de Rávena, iniciador de una particular forma de vida eremítico-cenobita, que hundía sus raíces en la tradición padano-adriática y que no tenía nada que ver con la *conversatio* cluniacense (que sí admitía experiencias eremíticas, pero como forma particular y no como regla institucional), que en 1001 Otón III puso al frente de la abadía de San Apolinar in Classe: no habría nada de extraño en ello si no fuera por el hecho de que en aquella abadía el encargado de introducir la reforma cluniacense había sido precisamente Maiolo, y que la decisión de Otón III cambiaba completamente la observancia de San Apolinar. Era una intromisión en las zonas que el emperador consideraba de interés estratégico. Por lo demás, el interés de Otón III por Romualdo, por su experiencia espiritual y religiosa, y por el centro monástico del Pereo y sus iniciativas misioneras en tierras eslavas se conjuga con su estrategia de expansión hacia las grandes llanuras de Oriente: Romualdo es un hombre totalmente autónomo e independiente, pero no hay duda de que el emperador lo asume como hombre suyo y lo introduce en sus designios imperiales; lo mismo ocurrirá con el centro cenobítico-eremítico de Pomposa (fig. 7), en el delta del Po, a mediados del siglo XI[21]. La experiencia romualdina, generalmente sostenida por los obispos y por la aristocracia, encontrará sus formas institucionales gracias a la obra de Juan Gualberto y Pedro Damián, que conseguirán salvaguardar de la disgregación el modo de vida eremítico con las congregaciones de Vallombrosa y Camaldoli. Se parece a esta historia, en lo esencial, la de los cartujos,

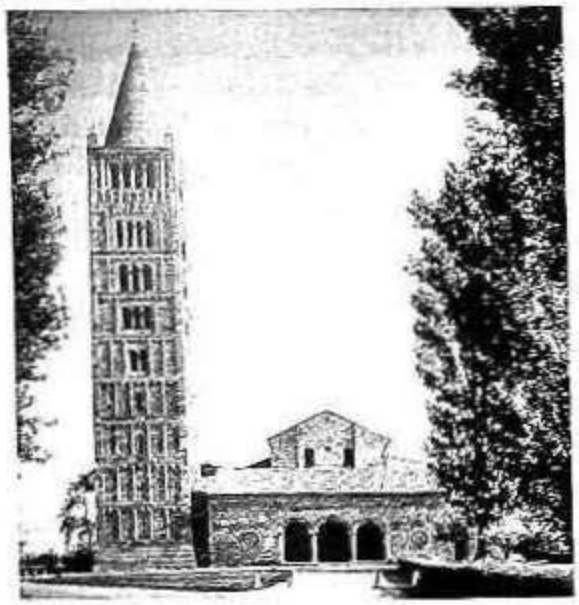


Figura 7. Abadía de Pomposa, siglo VIII (con ampliaciones del siglo XI).

[21] A. Samaritani, «Eremo, cenobio, missione e martirio dall'abbazia di Pomposa a Kiev. Fra Romualdo di Ravenna e Bruno di Querfurt», en *I rapporto tra le comunità monastiche benedettine italiane tra alto e pieno Medioevo*, Actas del III Congreso del «Centro di studi farfensi» Santa Vittoria in Matenano (11-12-13 de septiembre de 1992), Negarine di San Pietro in Cariano, 1994, pp. 219-228; *id., Presenza monastica ed ecclesiale di Pomposa nell'Italia centrosettentrionale (secoli X-XIV)*, Ferrara, 1996.

creados por la iniciativa fundamentalmente eremítica de Bruno de Colonia († 1101) y que encontraron sus formas institucionales con Guigo I, quinto prior de la Grande-Charteuse (en los Alpes, cerca de Grenoble): también Bruno, en buenas relaciones con los poderosos del siglo y de la Iglesia, buscaba el *desertum*, «el espacio vacío (abandonado, desolado)», para llevar una vida de ascetismo y meditación, reproduciendo las condiciones de los Padres del desierto con el fin de recuperar los orígenes de la espiritualidad monástica. También los cartujos tuvieron que trazar un diseño institucional, para garantizar a la experiencia de Bruno su continuidad y supervivencia, retomando algunos aspectos del monacato benedictino. Por lo demás, se trataba de la forma de vida común de más larga duración, que había demostrado su fuerza y su capacidad de adaptación a situaciones diferentes, y era todavía la única que podía formar modelos de referencia.

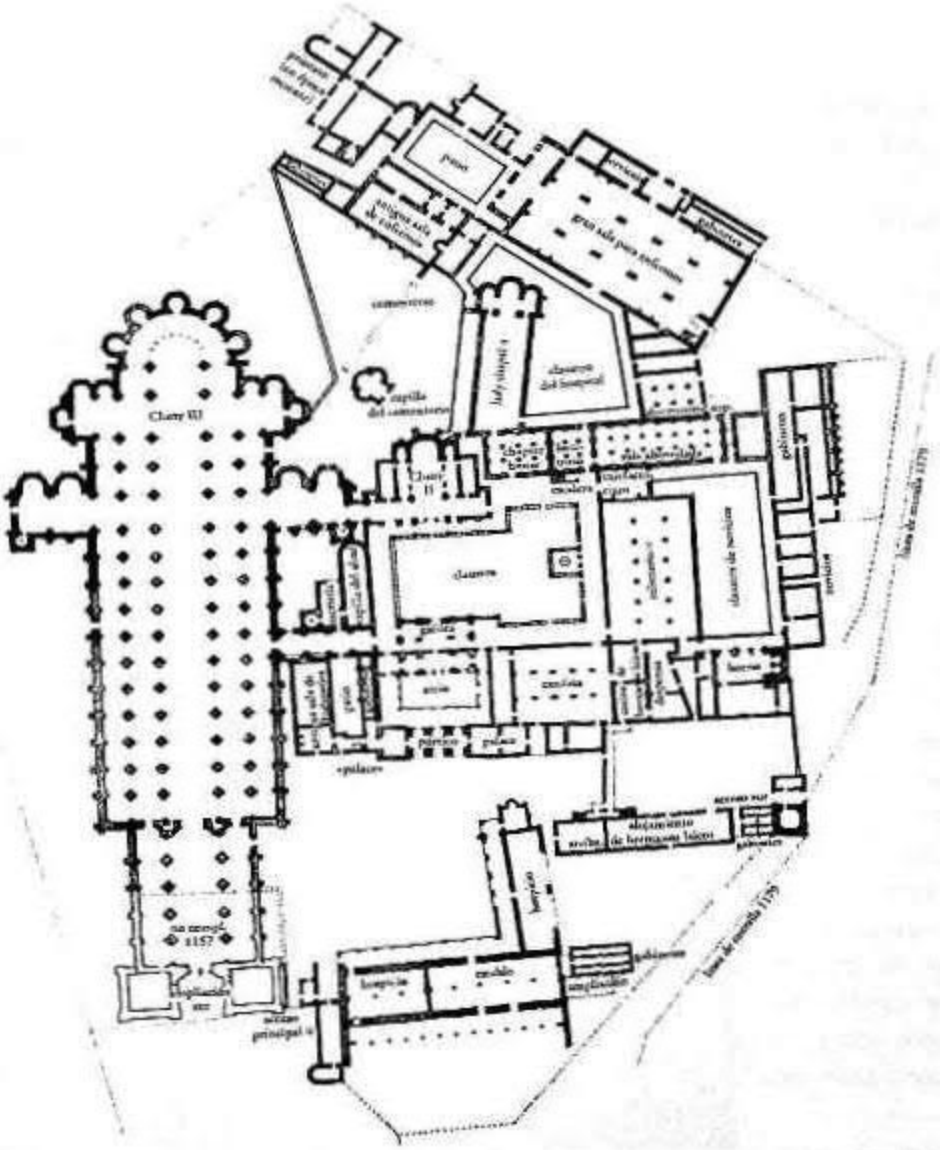


Figura 8. Planta del monasterio de Cluny III en 1157, de Conant.

Cluny III. Pero volvamos a Cluny. Es el periodo de la mayor expansión de Cluny (fig. 8). Hugo celebra el triunfo reconstruyendo por tercera vez (después de Maiolo y Odilón) la iglesia abacial y abriendo así una cantería inmensa, destinada a durar muchas décadas y a absorber cada vez más los recursos económicos, ordinarios y extraordinarios, de la abadía. Pero se trataba de edificar, como escribe un biógrafo suyo, un *aula imperialis*, un espacio digno de los emperadores, que sellara la hegemonía de los cluniacenses en el mundo de los vivos y en el de los muertos (por algo el acceso a la gran basílica, destruida durante el Termidor, estaba bajo el signo de san Miguel, el arcángel que conducía las almas con la espada desenvainada). A no ser que detrás de tanta intención se escondiera, o quizá se tuviera la intención de esconder, la inesperada fra-

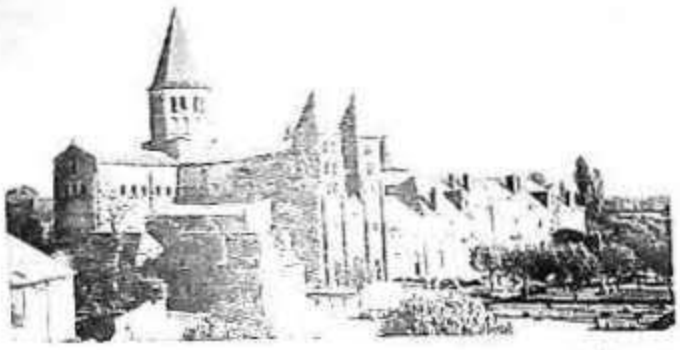


Figura 9. Paray-le-Monial, iglesia del priorato, siglo XII.

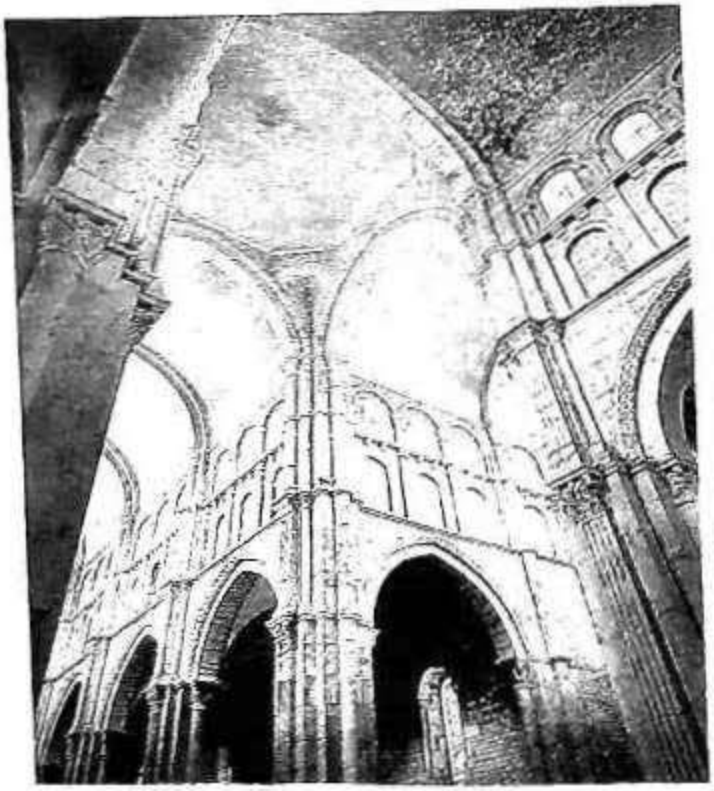


Figura 10. Paray-le-Monial, iglesia, vista del interior, siglo XII.

gilidad de la congregación, puesto que esa doble organización era frágil. A diferencia de los prioratos (figs. 9 y 10), no había relaciones institucionales que regularan la coparticipación de las abadías *sociatae*. Estaban solamente «los hombres» elegidos por el abad de Cluny, que eran investidos con el cargo abacial y en su persona encarnaban la unión entre el monasterio y Cluny. Una vez que ellos desaparecieran, ¿qué habría seguido teniendo unidas esas abadías a Cluny? El núcleo de la organización era sólido, porque estaba asegurado histórica e institucionalmente, pero la organización de las abadías asociadas era tan débil que durante el siglo XII se perdieron casi todas. Aquél fue el siglo del rápido declinar de la hegemonía, del enfrentamiento con una parte del episcopado, con el Primado romano y con la febril agresividad de la nueva orden cisterciense. El modelo «institucional de hecho» de Cluny quedó como un experimento único en la historia de las instituciones eclesiásticas. Todavía grande, todavía tremendamente rica, a partir de comienzos del siglo XIII la orden se asimiló a las otras.

Cîteaux No se puede pensar en Cîteaux sin san Bernardo. Aunque no fue el gran místico, gran predicador y gran hombre de curia el que la fundó, sino Roberto de Molesmes.

Ni siquiera Cîteaux aparece como un proyecto institucional claro; Roberto estaba más bien animado por un ideal de vida de tipo eremítico, fundamentado en la pobreza material. Después de haber dejado la comunidad de Molesmes, que había instituido, pasó algunos años en soledad; volvió a Molesmes en 1093, pero cinco años después se marchó de nuevo, esta vez con el prior Alberico y el inglés Esteban Harding, y junto a ellos fundó Cîteaux (nombre que deriva de *cistel*, lugar pantanoso), al sur de Dijon. Los monjes de Molesmes denunciaron esta infracción de la *stabilitas*, solicitando la intervención del legado papal, y éste la del papa. Pero Pascual II (1099-1118) dio la aprobación apostólica a la nueva comunidad. Roberto aun así volvió a Moslesmes, mientras Cîteaux fue dirigida primero por Alberico († 1108) y después por Esteban. Pero las perspectivas seguían siendo inciertas. En la primavera de 1112 se presentó Bernardo de Châtillon, perteneciente a una familia noble, junto a un grupo de personas, unas treinta entre amigos y parientes, pidiendo la admisión en la comunidad. A partir de ese momento, gracias sobre todo al fervor de Bernardo, comenzó el excepcional desarrollo de la orden cisterciense (fig. 11): en 1113 fue fundada La-Ferté, en 1114 Pontigny, en 1115 Morimond y Claraval, de la que Bernardo fue elegido abad[22].

Desde ese momento se comenzó a vislumbrar un proyecto institucional preciso, seguido con determinación y eficacia, que preveía la vuelta a la tradición benedictina aprovechando las experiencias cenobíticas y eremíticas del siglo XI. Con Cîteaux ya no estamos ante una derivación de la organización de la abadía-madre, con la que se relacionaba por medio de la subordinación formal, sino ante una asociación de monasterios que vivían la misma experiencia monástica y que tenían la misma dignidad institucional: los abades de esos monasterios se reunían periódicamente en una asamblea general que, como aquella de los canónigos de las catedrales, se llama «capítulo». La

[22] M. Pacaut, «Saint-Bernard et la France», en *Bernardo Cistercense*, Actas del XXV Congreso histórico internacional (Todi, 8-11 de octubre de 1989), *Settimane di studio del CISAM*, Spoleto, 1990.

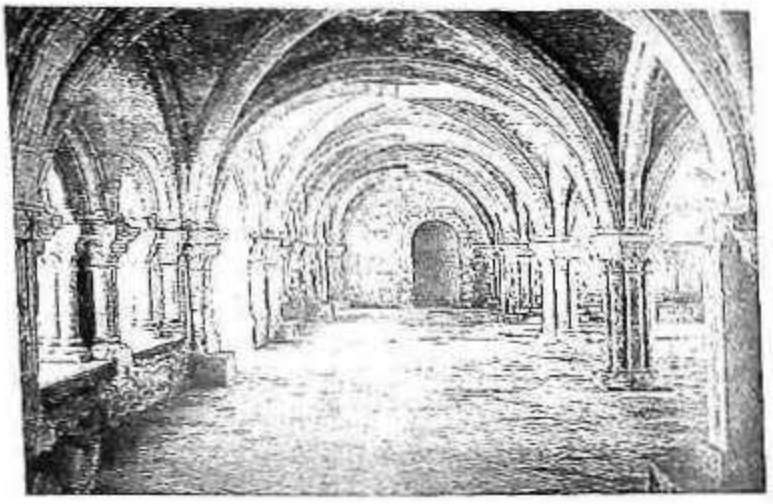


Figura 11. Fontenay, abadía, vista del claustro, 1139-1147.

solidez de la organización estaba salvaguardada precisamente por la paridad en la dignidad y en la representatividad de cada casa de la orden: es más, con Cîteaux se asiste a la primera manifestación de una «orden» tal como lo entendemos en sentido moderno. El modelo cisterciense es el que triunfará. Entre la segunda mitad del siglo XII y la primera mitad del siguiente éste será adoptado, en sus líneas generales, por todas las experiencias benedictinas, incluida Cluny. Allí no faltaron las resistencias, quizá menos por parte de los abades que de los prioratos, los cuales, gracias a la condición de subordinación absoluta que no podía ser controlada de una manera realmente eficaz, encontraban un mayor espacio para su autonomía de lo que era posible en una organización que, reuniéndose una vez al año, habría podido efectuar comprobaciones periódicas y seguras.

Bernardo de Claraval supo explotar plenamente las ocasiones que se iban presentando: su polémica con una Cluny desgarrada por las crisis de los años veinte captó la atención de la Iglesia francesa y lo hizo objeto del interés de los legados papales y del cardenal Aimerico, canciller de la Sede Apostólica; la renuncia originaria al estado de exención le procuró la simpatía general del episcopado; su empeño por condenar con energía y eficacia la «decadencia» del monacato benedictino exaltando la «novedad» del cisterciense, constituida por la vuelta a los orígenes, y la pureza de los nuevos monjes, subrayada por el hábito blanco (una novedad casi escandalosa, pero de gran intuición para su imagen), así como su rigor en la defensa de la ortodoxia, su capacidad política y su habilidad al tratar con un episcopado y un papado fortalecidos por los éxitos de la reforma del siglo XI y por la lucha por las investiduras, hicieron pronto de la orden, de la que él se había convertido en el icono viviente, la realidad emergente del siglo, capaz de atraer cada vez más numerosas donaciones y nuevas fundaciones. Se ha pensado incluso que los continuos cambios en los grupos dirigentes, especialmente entre los caballeros que estaban pasando por una difícil ascensión social, no fueron ajenos al impetuoso desarrollo de la orden cisterciense. Y de hecho, como ya hemos apuntado, ésta se convirtió, en un periodo relativamente corto, en la orden más importante, representativa y compacta de la cristiandad occidental, favorecida por re-

yes y emperadores: en 1145, treinta y tres años después de la *conversio* de Bernardo, un discípulo suyo fue elegido papa con el nombre de Eugenio III. Es verdad que éste actuó más como un pontífice romano que como un monje cisterciense, como revelan sus contemporáneos y como tuvo que lamentar sumisamente el propio san Bernardo, pero ello fue una muestra de la importancia asumida por la nueva orden, un hecho relevante si además tenemos en cuenta que la hostilidad del episcopado había hecho caer en 1119 la candidatura del abad de Cluny al solio de Pedro.

La fuerza de los cistercienses estaba en su estilo de vida, en su potente portavoz, en su solidez institucional (fig. 12). Una vida caracterizada por la pobreza tanto individual como colectiva, y por la consiguiente obligación del trabajo manual en el *desertum* (un *desertum* a veces creado aposta, dado que los monjes, en nombre de la soledad, no dudaban en expulsar a los campesinos de las tierras que habían recibido como don) para procurarse una comida frugal manchándose las manos con la tierra y con el estiércol, como escribió san Bernardo (y repitió el monje Idung: ¿acaso se le puede llamar trabajo a fundir el oro para dibujar con él grandes letras miniadas en los códices? ¿No es algo acaso inútil?), es una innovación respecto a la tradición de ascendencia carolingia. La cohesión de la orden está subrayada incluso por un rasgo común estético y arquitectónico: iglesias y casas monásticas austeras y esenciales, con la misma pureza de ese monacato, distintivas y en un cierto sentido *institutivas,* como quería ser dicho monacato (un poco como serían, muchos siglos después, los colegios de los jesuitas), tan diferentes del triunfo de los frescos, de la decoración escultórica, de los ornamentos que habían desencadenado la indignación retórica de Bernardo y que constituirían la señal más evidente de la degeneración del monacato, especialmente del cluniacense.

> ¿Qué hace en nuestros claustros, delante de los hermanos que leen, esa ridícula monstruosidad? [...] ¿Qué hacen ahí los monos inmundos? ¿Qué hacen ahí los feroces leones? ¿Y los monstruosos centauros? ¿Y los semihombres? ¿Y los tigres de listas oscuras? ¿Y los caballeros que combaten, los cazadores con los cuernos? Se ven bajo una sola cabeza muchos cuerpos y, al contrario, muchas cabezas en un solo cuerpo [...] Se

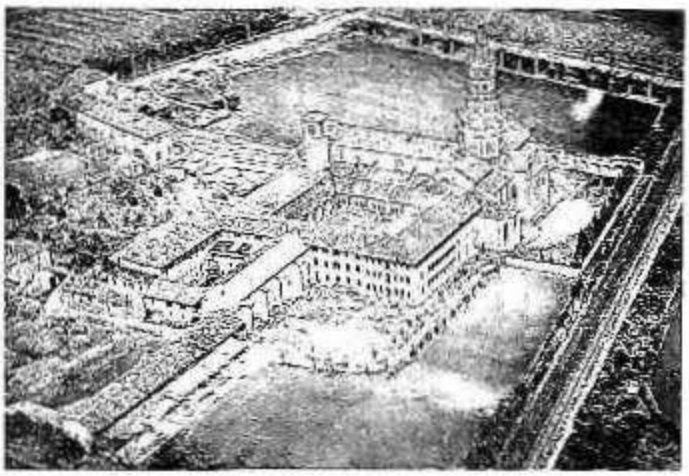


Figura 12. Claraval de Milán, abadía, vista aérea, 1135-1221.

muestra tanta variedad y tanta maravilla, que parece que se prefiere leer en los mármoles más que en los códices, y pasarse todo el día observando estas cosas, en vez de meditar sobre la ley de Dios. Pero, por favor, ya que no se avergüenzan de tantas frivolidades, ¿por qué no se preocupan al menos de tantos gastos?

La respuesta que él se daba, por otro lado, era clarísima:

Las inmensas alturas de los oratorios, las desmesuradas larguras, las vacuas anchuras, los suntuosos ornamentos, las pinturas curiosas [...] Con este arte se despilfarra el dinero, con objeto de que se multiplique. Se gasta para que aumente, y el exceso produce abundancia. Ante la vista de las suntuosas vanidades, destinadas a provocar admiración, los hombres se animan más a ofrecer que a rezar [...] Se muestra la apariencia bellísima de algún santo o santa, y se le cree más santo cuantos más colores tenga [...] ¡Oh, vanidad de vanidades, pero no más vana que insana! Reluce la iglesia en sus paredes, pero le falta a los pobres. Viste de oro sus piedras, y deja desnudos a sus hijos. A costa de los necesitados se pone al servicio de los ojos de los ricos.

¡Locuaz y profunda indignación! Pero gracias a la retórica de Bernardo (a quien de todas formas, como escribió a mitad del siglo XII Juan de Salisbury, no le gustaba nadie que no fuese *de schola sua*) podemos conocer el efecto que producían las obras de arte. Y las palabras del cisterciense evocan los *Milagros de Santa Fe* (siglo XI) a propósito de la estatua de san Gerardo:

[...] era una estatua notable por el oro finísimo y las piedras de gran valor, y reproducía con tanto arte los rasgos de un rostro humano, que los campesinos que la miraban se sentían traspasados por una mirada clarividente y a veces creían que estaban recibiendo, por el brillo de sus ojos, el indicio de un favor más indulgente para sus votos.

Figura 13. *Majestad de Sainte-Foy*, estructura de hierro, lámina de oro, filigrana, piedras preciosas y cristales de roca, finales del siglo XI.

que se asemeja mucho a la imagen cubierta de oro de la santa venerada en Sainte-Foy de Conques (fig. 13): el oro, se decía entonces, ayudaba a la devoción.

Y, sin embargo, fue precisamente el trabajo manual, que servía de fundamento a la experiencia cisterciense, el que preparó las bases para una acumulación de capital que transformó las abadías cistercienses en unas empresas de gran rentabilidad: los monjes ingleses, por ejemplo, a principios del siglo XIII poseían el monopolio de la exportación de la lana. Y también se había abandonado la renuncia a la exención, ya que el estado de exención había sido conferido repetidamente por los papas para premiar a la Orden por su actividad a su lado. Los monjes blancos fueron muy pronto objeto de críticas feroces, como la de Walter Map, voz de los caballeros y de la pequeña nobleza, que declaraba en su contra la más sincera y profunda hostilidad:

> [...] a quienes acogen por miedo de su poder o para recibir dinero intentan hacerse querer con todo el esplendor de la cocina, y enseñan sus rostros sonrientes y dirigen palabras amables; abren para su beneficio sus propios bolsillos con gran disponibilidad y cortesía, despilfarran sus bienes con tanta sencillez y espontaneidad que se creería que son ángeles, no hombres, que cuando se alejan van cantando sus propias alabanzas. En cambio, nosotros [...] que somos aceptados sólo por amor de Dios, que sólo alegamos nuestra petición de caridad, no podemos regresar hasta que no se abra en otro sitio una puerta o una bolsa, algo que pueda ofrecernos una garantía.

Y los papas (Alejandro III, Inocencio III) también intervinieron: si, en virtud de la exención, la Orden estaba «sujeta directamente» a la Sede Apostólica, de ésta debía proceder la norma y el juicio; y la Sede Apostólica también podía juzgar, como los peores críticos, si los monjes blancos habían degenerado, o si no podían concederse demasiada independencia. El papa era el verdadero abad general de la orden: el papa (Inocencio III) les llamó para reprimir la herejía en el Languedoc.

Las órdenes militares. Con la experiencia cisterciense se cierran los grandes siglos monásticos. En una organización de tipo monástico se había inspirado una orden combatiente como la de los templarios (en cuya redacción de la regla había participado también san Bernardo, que había escrito para ellos un *De laude novae militiae* en el que había dictado los preceptos en los que deberían inspirarse: disciplina, obediencia, sobriedad, vida común, pero sin llegar a parecerse del todo a los monjes: «dudo sobre cómo debería llamarles, si monjes o caballeros», reconociéndoles su carácter mixto, anfibio). Pero las órdenes militares significaron una experiencia bastante marginal en la historia de la institución eclesiástica: sus estatutos debían dar una unidad y una disciplina verdaderamente militar a una realidad, la de la caballería, todavía informe. La adhesión a un tipo de reglas más que a otro, aunque supusiera la obligación de tomar algunos votos, como el de castidad y el de pobreza, en realidad sólo comportaba la adhesión a un modelo organizativo: si los templarios, guardianes y defensores del Santo Sepulcro, habían optado por una regla de tipo monástico, los hospitalarios, guardianes y defensores de los peregrinos y de las rutas de peregrinación, eligieron el modelo de los canónigos regulares; en ambos casos las reglas de la

organización eclesiástica conformaron la nobleza militar y sus cánones e hicieron de ambos cuerpos dos poderosos y temidos organismos político-militares, dotados de una enorme conciencia de sí mismos: podría decirse que eran casi la encarnación de las peores inquietudes que el episcopado francés había manifestado acerca de los cluniacenses en el siglo XI.

Los canónigos regulares

El regreso a la experiencia canonical, que seguía la regla de san Agustín y había sido codificada, junto con la vida monástica, durante el reinado de Ludovico Pío, marcó la segunda mitad del siglo XI y caracterizó todo el siglo XII. Con el fin de reformar y mejorar la vida común del clero, los ordinarios diocesanos y la Sede Apostólica obligaron progresivamente al clero a que compartieran la mesa y el alojamiento sin poseer nada personal y a que se empeñaran en sus funciones pastorales. En poco tiempo también se formaron unas comunidades de canónigos que no estaban relacionados con las iglesias catedrales (y que se llamaron «colegiatas»): de aquí surgió un modelo intermedio entre la vida monástica (de la que se tomaron algunas virtudes fundamentales, como la pobreza, el ascetismo, la obediencia al jefe de la comunidad, llamado decano, preboste o abad) y la del clero secular, ya que los canónigos regulares se ocupaban de la *cura animarum* y del funcionamiento de las parroquias, de la predicación y la enseñanza. Al no estar fuera del mundo, como los ermitaños o los monjes, no podían ni siquiera pensar en sustraerse a la jurisdicción diocesana: es más, podían ser de gran ayuda para los obispos a la hora de consolidar, mantener o recuperar el control de sus diócesis. Por ello tanto el episcopado como los papas favorecieron sus iniciativas; y Urbano II, el papa cluniacense que no fue muy amado en Cluny, le dio un impulso al crecimiento de la experiencia canonical[23]. Las comunidades se multiplicaron: entre las más importantes estaban la de San Rufino (Saint-Ruf) en Provenza y la de San Víctor (Saint-Victor), en París, fundada por el dialéctico Guillermo de Champeaux en 1100 y que se convirtió pronto en faro de estudios teológicos (grandes maestros fueron Hugo y Ricardo de San Víctor). En 1116 Pascual II aprobó la regla de Santa Maria in Porto de Rávena; en Bolonia se crearon las comunidades de Santa Maria di Reno y de San Giovanni in Monte, que adoptó una propia regla, así como una regla disciplinó la vida de los canónigos de la basílica romana de Letrán. Y precisamente de la predicación nació la comunidad de Prémontré, que fundó por deseo del obispo de Laon Norberto de Xanten, ex *capellanus* de Enrique V, y que, después de un infructuoso intento por restaurar la disciplina canonical en Xanten, había vendido sus bienes distribuyéndolos entre los pobres y había obtenido de Gelasio II la autorización para predicar allí donde quisiera y pudiera. Norberto caracterizó Prémontré no sólo con la adhesión a la regla agustiniana, sino también con la introducción de normas más severas y en parte inspiradas en Cîteaux: pobreza, ascetismo, trabajo manual, predicación (y también estudio: los premonstratenses serán también docentes) y, a partir de 1126,

[23] C. Violante, *Studi sulla cristianità medievale. Società, istituzioni, spiritualità*, Milán, 1972.

cuando Norberto fue nombrado obispo de Magdeburgo, también emprendieron su actividad misionera en el este eslavo. El éxito de los premonstratenses fue rápido; cuando murió Norberto en 1134 la congregación adoptó el sistema de los capítulos generales para consolidar su organización.

Los canónigos regulares adquirieron la forma de una presencia que fue creciendo y extendiéndose poco a poco: estaban en las vías de comunicación, como ayuda para los viajeros y los peregrinos; estaban en el campo, como punto de organización de los fieles y apoyo de las organizaciones diocesanas; estaban en las ciudades; estaban presentes en las escuelas. Hasta tal punto que, según la visión sistemática de Karl Bosl[24], algo forzada en la interpretación (sobre todo por los medios de los que se sirve), pero que nos ofrece una sugestiva panorámica, aquéllos marcaron la nueva cultura «internacional» del siglo XII: la de la «dialéctica».

El tradicional estudio de la retórica se conjugaba de forma natural con el de la lógica: el arte de la exposición y de la persuasión, determinante en la predicación, no podía prescindir del arte de sopesar y disponer los argumentos: y este último no podía dejar de tener su efecto sobre la investigación teológica. También Abelardo fue un canónigo regular; el método de estudio por el que se hizo célebre, el del *sic et non,* que planteaba la contraposición dialéctica entre las opiniones contradictorias, y de cuyo contraste hacía que surgieran nuevas preguntas, es decir, nuevos caminos para buscar las respuestas, se basaba en unos modelos dialógicos ya experimentados en el siglo anterior, y correspondía al ámbito de lo contradictorio, el tipo de discusión habitual en los nuevos *Studia*. Pero el arte del razonamiento proporcionaba unos instrumentos que no se agotaban en la investigación teológica; no fue un hecho casual el que Guillermo de Champeaux, maestro de Abelardo, participara en las primeras negociaciones entre Calixto II y Enrique V (1119): y gracias a un método de tipo dialéctico, el monje boloñés Graciano compiló, hacia 1140, su *Concordia discordantium canonum.* Con ella se proponía ordenar la inmensa mole de la tradición canonista (formada por los libros sagrados, por los Padres, por las sentencias de papas y concilios) poniendo en evidencia las contradicciones internas, pues sólo así (y no ocultándolas) se podrían ofrecer unas soluciones a unos problemas que de otra forma sólo habrían tenido dos soluciones, legítimas pero inconciliables entre sí: y proponía sus soluciones interpretativas en las *dicta* o comentarios a los textos. Su obra, titulada simplemente *Decretum,* sustituyó a todas las anteriores compilaciones y contribuyó a diseñar un lineamento orgánico de las instituciones eclesiásticas. Y su método tuvo éxito, pues también tenía la virtud de darle una importancia antes no conocida a quienes tenían competencias canonistas y que desde entonces serán invitados a intervenir con sus interpretaciones y a ganarse gracias a éstas un prestigio: de esta forma se abrió un nuevo camino para la creación de una nueva figura «profesional», la del «docente», como estaba sucediendo en París con los maestros de teología. Algunos de los pensadores más importantes del siglo XII fueron canónigos regulares: Anselmo de Havelberg, Gerhoh de Reichers-

[24] K. Bosl, «Das Verhältnis von Augustinerchorherren (Regularkanoniker), Seelsorge und Gesellschafts bewegung im Europa im XII. Jarhundert», en AAVV, *Istituzioni monastiche e istituzioni canonicali in Occidente (1123-1215),* Milán, 1977, pp. 419-549.

berg. De Abelardo fueron alumnos hombres como Juan de Salisbury y Rolando Bandinelli (luego Alejandro III), quien con una sencilla y casi inocente deducción lógica, como veremos, reabrió en Besançon en la segunda mitad del siglo XII el conflicto con el emperador. Y asimismo el *Studium* boloñés preparaba a los hombres que compondrían, no tanto por su origen social como por su formación profesional, la nueva clase dirigente: los juristas.

De esta forma, en un tiempo relativamente breve, los canónigos alcanzaron una condición que los situaba a un nivel altamente competitivo con el monacato: con razón san Bernardo dedicó una parte de sus mejores sermones a los clérigos de París, esos hombres que por su preparación podían estar más expuestos tanto a las sugestiones pastorales como a las tentaciones de la nueva cultura, a las sutilidades de la lógica. Y también por este motivo san Bernardo obtuvo la condena de Abelardo y se batió por la de otro dialéctico, Gilberto Porretano: san Bernardo, el nuevo defensor y guardián de la ortodoxia, contra los herejes, así como contra los riesgos de una forma de argumentar demasiado exquisita. Bernardo asumió el papel de defensor de la cristiandad y de la Sede Apostólica, si bien su obra no fue apreciada por los papas tras la finalización de los momentos más críticos –el cisma de 1130, Arnaldo de Brescia (también él un canónigo y un discípulo de Abelardo)–: la defensa de la ortodoxia sólo podía ser delegada por la Sede Apostólica y no impuesta a ésta. La condena de Gilberto Porretano fue rechazada. Los verdaderos campeones de la defensa de la ortodoxia fueron las Órdenes mendicantes.

Las órdenes mendicantes

Orígenes y organización. Abrieron un camino completamente nuevo en la historia de la organización eclesiástica, si bien (como es lógico) a nivel organizativo se inspiraron en experiencias anteriores, sobre todo en la cisterciense. Podría decirse que se trató de la institucionalización de los experimentos llevados a cabo durante el periodo de la gran crisis herética, a caballo entre los siglos XII y XIII: una institucionalización tormentosa para los franciscanos, llena de conflictos y de brillantes éxitos.

Sobre las experiencias individuales de san Francisco y santo Domingo, tan diferentes por formación y por sus anteriores experiencias, no es necesario que nos detengamos. También las circunstancias en las que se formó su estilo de vida fueron completamente diferentes: un ambiente laico, ciudadano y mercantil inspirado también en el mundo caballeresco y cortés, pero siempre marcado por la fuerza del dinero y de la devastación de la miseria económica, el de Francisco; una formación completamente eclesiástica, que pasó por los cabildos de dos catedrales particularmente representativas para la nobleza castellana, Palencia y Osma (en esta última regía la disciplina agustiniana), caracterizada por el ascetismo, el estudio, la preparación para la predicación y la evangelización, la de Domingo. También sus experiencias de vida fueron completamente diferentes: Domingo fue enviado con los cistercienses por Inocencio III con el fin de erradicar a los cátaros del Languedoc, lo que caracterizó su actividad y la de su *fraternitas;* Francisco no siguió y no recomendó otro esti-

lo de vida que no fuera el de la pobreza y el amor, y junto a sus *fratres* (en gran parte laicos) recibió la autorización para predicar sólo a condición de que no tocase argumentos dogmáticos. Los dominicos obtuvieron una regla, que se situaba en la categoría de las reglas canonicales, que fue confirmada en 1216, y en 1220-1228 emitieron las constituciones que los definían; los franciscanos no consiguieron una aprobación definitiva de su estilo de vida hasta 1223, y a partir de entonces es cuando comenzaron los conflictos dolorosos.

Sin embargo, tuvieron dos puntos de contacto: un mismo protector, Ugolino de Ostia, futuro Gregorio IX (también protector de santa Clara y de las clarisas), y un mismo destino, el de extenderse en la Iglesia y en la sociedad y marcar los siglos siguientes.

E igualmente tuvieron el mismo tipo de glorificación *post mortem* por obra de sus órdenes. Los estigmas para san Francisco y el perfume suave que emanó de los restos de santo Domingo conservados en Bolonia fueron los elementos más importantes de una misión hagiográfica que se desplegó no carente de incertidumbres: enriquecida por los dominicos con el objeto de una general santificación de su orden, en cambio fue revisada continuamente por los franciscanos dependiendo de las exigencias dictadas por la evolución y por los cambios constitucionales; la memoria original de Francisco fue cancelada por los propios frailes, que se extendieron por todo el Occidente haciendo desaparecer las huellas de las primeras *Vidas*, llevándoselas de conventos y monasterios benedictinos, robándolas, quemándolas, destruyéndolas, en el nombre de una ortodoxia franciscana que en la segunda mitad del siglo XIII se había instituido (provisionalmente)[25].

Por lo demás, las características que inspiraron las dos órdenes fueron completamente diferentes. Los dominicos se dedican a la ascesis para prepararse mejor para la predicación (por esto se llamarán predicadores) y dedicarse mejor a la acción y al servicio; el dominico es un sacerdote que practica la pobreza porque ésta aparta al alma de las preocupaciones materiales. Para los franciscanos (para Francisco) la pobreza es la elección fundamental, que va unida a la humildad: un binomio que permite al fraile someterse plenamente a la voluntad de Dios y a la institución eclesiástica y alcanzar el amor hacia todas las criaturas de Dios, y junto al amor la alegría, la «leticia»: un estado ideal, este último, que la hagiografía benedictina ya había dejado entrever en alguna ocasión (en el retrato de Odón de Cluny, por ejemplo), operando una consciente trasgresión de los estilemas de *gravitas*. Es lo que hará que los franciscanos aspiren sólo a llamarse menores.

El éxito de las órdenes mendicantes fue espectacular. Llenas de entusiasmo y animadas por el apoyo de las autoridades eclesiásticas, se expandieron por toda la cristiandad. Sus casas, sus iglesias empezaron a poblar las ciudades y a ser unos puntos de referencia (y de poder), así como había sucedido con los monasterios benedictinos y con las catedrales: también originaron reordenamientos urbanísticos, como ocurrió con los franciscanos en Bolonia, que derribaron barrios enteros y modificaron la ca-

[25] R. Lambertini, *Apologia e crescita dell'identità francescana*, Roma, 1990; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turín, 1993.

nalización del agua (así se entiende porque fue precisamente la pasión por la arquitectura la que condenó al purgatorio a un fraile de Bolonia, según Gerardo de Frachet, 1225-1271)[26]. Sus infraestructuras eran tan dúctiles como centralizadas: los dominicos (y los franciscanos, cuya organización, definida a partir de 1223, era análoga a la de los dominicos) se regían mediante el capítulo general, formado por hombres nombrados por los frailes, que se convocaba anualmente (cada tres años en la Orden franciscana) para decidir la vida y las normativas de la Orden, y un maestro (ministro para los franciscanos) general, también elegido por los frailes, representante supremo de la Orden, cuyo cargo era vitalicio (aunque el capítulo tenía la facultad de deponerlo); cada convento estaba presidido por un prior (custodio para los franciscanos), y también era elegido por los frailes. Las dos órdenes estaban divididas en provincias: doce para los dominicos (1221-1228), trece para los franciscanos (1217-1224). Los franciscanos tenían, además de los órganos de gobierno, pero superior a éstos, un cardenal que era «gobernador, corrector y protector de la orden» nombrado por el papa: de esta forma se tenía bajo control la ortodoxia de los frailes –y ya se verá cuánto se necesitaba–, pero a la vez significaba una relación inmediata con Roma: si es verdad, como sostienen algunos, que los primeros frescos de la basílica superior de Asís pertenecen a la «escuela romana» de Pietro Cavallini, entonces se podría pensar en una elección no sólo artística sino también de comunicación, un *continuum* entre la capital de los franciscanos y la capital de la Iglesia.

Los franciscanos: contradicciones y fracturas. A partir de 1231-1232 los dominicos dotaron de inquisidores el norte de Italia, Borgoña, Aragón, Francia, Alemania, mientras seguían colaborando con los obispos del Languedoc para extirpar los fenómenos heréticos; a principios del siglo XIV un dominico, Bernard Gui, redactó un manual del inquisidor, el *De practica inquisitionis*. La historia de los franciscanos está lejos de ser tan lineal: es más, está llena de cambios de opinión y de contradicciones. Las incertidumbres sobre la definición de pobreza, de la cual la institucionalización de la Orden parecía negar su inspiración original, y algunas extendidas reflexiones escatológicas se cruzaron y se intensificaron después de la muerte de Francisco (3 de octubre de 1226) en cuanto a la conducta que había que seguir, ya que había desaparecido el fundador, *forma vitae* y última instancia para corregir la vida de la comunidad franciscana. San Francisco no había definido su postura: Dios le había designado para conducir una vida conforme a la descrita en el Evangelio, para imitar literalmente la vida terrenal de Jesús, su pobreza, humildad y sencillez, para predicar la palabra de Dios para la salvación. Nada más. Su muerte abría, por tanto, unos problemas no desconocidos, como veremos, en la historia de la Iglesia.

Los menores comenzaron a preguntarse cuál debía ser la recta regla de vida, considerando también el hecho de que el impetuoso desarrollo de la orden había abierto nuevos problemas tanto en el gobierno de la comunidad franciscana como en las relaciones con el clero secular, que veían amenazadas sus bases económicas precisamente

[26] J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, París, 1981 [ed. it.: *La nascita del Purgatorio*, trad. de E. de Angeli, Turín, 1982, p. 361; ed. cast.: *El nacimiento del Purgatorio*, trad. de F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1989].

Figura 14. Giotto y taller, *San Francisco recibe los estigmas*, h. 1288-1295. Asís, basílica superior de San Francisco.

por la expansión continua de la orden y su infiltración en las parroquias de las ciudades. Este proceso se intensificó cuando, junto a los dominicos, los franciscanos fueron empleados al servicio del papa (predicación de «cruzadas», colecta de contribuciones), aumentando al mismo tiempo la desorientación dentro de la orden. Intentaron encontrar una interpretación de la vida franciscana a través de la reflexión historiográfica sobre la vida del fundador (fig. 14): en 1228-1229 Tomás de Celano escribió la *Vita prima;* en los años treinta y cuarenta Juliano de Spira escribió que Francisco había sido el instrumento de Dios para un incognoscible plan de salvación de la humanidad: con una absoluta semejanza a Cristo y, por tanto, con un aspecto mesiánico. Con la *Vita secunda* Tomás de Celano no sólo rebatía la figura de «nuevo evangelista», sino también la de apóstol de Cristo al final de los tiempos y «profeta» del presente. La total semejanza con Cristo fue defendida por el ministro general, Elías de Cortona, que introdujo la gran novedad: la «invención», como fue llamada por Chiara Frugoni, de los estigmas (esta palabra será repetida significativamente en la historia: *inventio* llamó san Odilón a la conmemoración de los difuntos, una «invención»[27] fue la del purgatorio, «invención» ha sido el término escogido recientemente también para la historia de la santidad de los dominicos)[28]. Las implicaciones son evidentes. La orden salía glorificada, pero al mismo tiempo la cristomímesis de san Francisco llegó tan lejos que se le identificó «físicamente» con Cristo, convirtiéndolo en un modelo inaccesible cuyas huellas eran imposibles de seguirse literalmente. Su experiencia era inimitable: se había cerrado con él. Eran los años del gran enfrentamiento entre el papa y Federico II; en 1239, aduciendo una general y genérica insatisfacción de los frailes ha-

[27] *Ibid.*, p. 132.

[28] L. Canetti, *L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori. Settimane di studio del CISAM*, Spoleto, 1996.

cia fray Elías, Gregorio IX lo depuso y pronto se encontró con que era acusado junto a Federico II de practicar la magia. Pero no hubo marcha atrás para la «invención de los estigmas».

La orden había empezado a sufrir y a fraccionarse. Se habían formado tres grupos: el de Elías, que quería la consolidación institucional de la orden y del papel que había asumido en el mundo, y por ello había emprendido la construcción de la grande y magnífica basílica de Asís; el de los celantes, defensores convencidos de la necesidad de oponerse a la traición que se estaba cometiendo contra la experiencia original; y un tercer grupo (los conventuales) que prefería una solución de compromiso para salvaguardar la unidad y con ella la supervivencia de la orden. La condena de fray Elías arrastró también a su grupo. La guía de la orden fue asumida por los conventuales, que enseguida se dispusieron a «clericalizarla» (excluyendo los elementos laicos) poniéndola cada vez más al servicio del papa, el cual, además, los necesitaba para la predicación, ya que en marzo de 1239 había excomulgado por segunda vez a Federico II, desencadenando una ofensiva propagandística que lo dibujaba como el Anticristo o como la Bestia del Apocalipsis (mayo-junio de 1239: «Ascendit de mari»). Así que la destitución de Elías, partidario de Federico II, fue muy oportuna y pronto se convirtió en excomunión. Los menores, que también habían intentado mantener unas buenas relaciones con la dinastía sueva, colaboraron desde entonces activamente con el papa. La respuesta imperial fueron las persecuciones, las expulsiones y las penas capitales: en el reino de Sicilia y en Ancona inmediatamente después de 1239 y en Alemania después de la deposición del emperador, en 1245. Federico II jugó también la carta de las divisiones internas de la orden y en sus declaraciones denunció la desviación de los menores de su inspiración original, sus ansias de poder, así como intentó poner en discusión su credibilidad. No tuvo mucho éxito, a pesar de la presencia a su lado de Elías de Cortona, entre otras cosas porque (como cuenta Salimbene de Adam) hacia 1241 sucedió algo completamente nuevo.

La influencia joaquinita. Hacia ese año un abad florense, por miedo al emperador, a sus tropas y sus incendios, se refugió con los menores de Pisa llevando consigo todos los escritos de Joaquín de Fiore, el cisterciense muerto en 1202 que había elaborado unas complejas y sugestivas reflexiones escatológicas. Quizá fue la primera vez que los franciscanos fuera del reino de Sicilia pudieron confrontarse con las obras del abad calabrés y encontrar todas las analogías posibles para comprender la historia de su orden. El hecho es que las ideas de Joaquín se prestaban tanto a los opositores (más tarde algunos de ellos se proclamaron los *viri spirituales* de la doctrina joaquinita) como a los defensores de la reforma, vista la cadena de persecuciones de la Iglesia que se preveían en esos escritos. Se encontraron algunas analogías. Los menores se transformaban en una comunidad apocalíptica, los precursores del reino futuro que vivían exclusivamente según los dictámenes del Evangelio, y Federico II no conseguiría aplastarlos. Es importante subrayar que la identificación entre los menores y el *ordo monachorum* por un lado y Satanás y Federico II por otro no fue criticada ni dentro de la orden ni fuera: es más, se vio favorecida por las persecuciones de Federico II y por el hecho de que él también cultivara la imagen mesiánica de sí mismo, Dios en-

carnado que llevaba consigo el último reino y cuya estirpe reinaría hasta el Juicio final; según un dominico suevo, Arnoldo, el emperador mesiánico estaba luchando contra el anticristo papal y los fieles debían reunirse en torno a él para dar principio a una radical reforma de la vida eclesiástica. Por tanto, la campaña apocalíptica lanzada por Gregorio IX en 1239 encontró su correspondiente en la parte imperial y un eco agigantado de la interpretación joaquinita a cargo de los franciscanos, así como el joaquinismo encontró un eco en la orden franciscana gracias a la campaña apocalíptica de la guerra entre los papas y Federico II[29]. Los menores asociaron cada vez más al emperador con el Anticristo que quería conducir una lucha final contra la Iglesia, que según algunos debía culminar en 1260: pero Federico II los decepcionó a todos con su muerte en 1250.

A partir de 1247 el general de los franciscanos, Giovanni de Parma, cambió la política de su predecesor, que había combatido duramente a los celantes, llamó a los expulsados y les concedió que vivieran según el ejemplo de la primera generación de hermanos (de esta forma evitaba también que se pudieran acercar demasiado a Federico II). Giovanni estaba muy abierto a las ideas joaquinitas: consideraba vinculante el testamento del fundador y sostenía que la revelación divina había querido reformar la «vida evangélica» y la Iglesia a través de san Francisco (identificado con el Ángel del Sexto Sello, que lleva en su cuerpo «el signo» del Dios vivo). Si Joaquín había hablado de las dos órdenes del *ordo monachorum* (pero se refería a los benedictinos tradicionales y a los cistercienses), Giovanni de Parma, de acuerdo con el general dominico Humberto de Romans, los identificó (en una carta conjunta de 1255), sin duda, con los franciscanos y los dominicos. De esta forma los menores se impregnaron del complejo pensamiento joaquinita, con el que habían entrado en contacto «casualmente», mediante una interpretación actualizada; habían sacado de aquél las herramientas que enriquecían su ya rica preparación teológica.

Los mendicantes y los Estudios. Franciscanos y dominicos se dedicaron pronto y con autoridad a los estudios teológicos: Alejandro de Hales y san Buenaventura, Alberto Magno y Tomás de Aquino introdujeron en los análisis teológicos los métodos más sofisticados, las adquisiciones más recientes de Platón y Aristóteles. Muy pronto su hegemonía fue también cultural; por lo demás, los dominicos, seguidos en este caso por los franciscanos, si bien con mayor indecisión y con un éxito mucho menor, habían creado unos Estudios en cada provincia, y a mediados del siglo XIII había Estudios generales de teología en París, Oxford, Montpellier, Bolonia. Pero la vocación misionera de las dos órdenes no podía conformarse sólo con esto. En 1252-1257 en París los docentes seglares intentaron impedir el derecho reservado que los mendicantes habían pedido para obtener la institución de unas cátedras de enseñanza: era esa nueva profesión de *magistri* que había surgido el siglo anterior la que estaba amenazada por la gran presencia de hombres pertenecientes a unas organizaciones tan poderosas. Los docentes parisinos criticaban el alejamiento de los frailes de su ideal

[29] D. Berg, «L'Impero degli Svevi e il gioachimismo francescano», en O. Capitani y J. Miethke (eds.), *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, Bolonia, 1990, pp. 133-167.

originario, pero se equivocaban al pensar eclesiológicamente en términos de analogía con su constitución corporativa, pues, según ellos, la autoridad de todos los obispos procedía de la de los apóstoles y atribuían al papa sólo la del primer obispo; en cambio, los mendicantes decían que el papa era el *vicarius Christi*: y ante el vicario de Cristo, a pesar de contar con la simpatía de los obispos, los maestros tuvieron que ceder. Esta relación tan íntima con el Primado consagró el éxito a los mendicantes y siguió originando problemas con el episcopado (sobre los diezmos, sobre los cementerios), que se reflejaron en la literatura casuística (la *quodlibetística*). Pero las cuestiones principales se referían, una vez más, al ejercicio de la actividad pastoral. Los menores pedían a Roma unos privilegios que les autorizasen a predicar y a confesar a los fieles sin la previa autorización de los ordinarios diocesanos y de los párrocos. En 1281 una bula de Martín IV se expresaba a su favor. Pero en noviembre del año siguiente el obispo de París, acompañado por quince maestros de teología, impugnó las decisiones papales; en 1285 lo hizo también el arzobispo de Canterbury, que había sido maestro de teología franciscano; sólo en 1300 Bonifacio VIII ideó una solución de compromiso que salvaguardara los derechos de todas las partes. Otro conflicto entre instituciones de la Iglesia, entre miembros del mismo cuerpo que reivindicaban su exclusiva presencia entre los fieles, es decir, su control en exclusiva. Volvían a aparecer los mismos problemas, ya que tocaban el nervio del papel de las instituciones eclesiásticas.

El problema de la pobreza. Mientras tanto, san Buenaventura había establecido la hagiografía oficial de Francisco, reescrito la historia de la orden, indicado un posible camino para la institución. El rechazo del mundo y sus bienes, una de las grandes tentaciones del franciscanismo, había recibido un nuevo impulso cuando en 1247 Inocencio IV, con una decisión en realidad bastante coherente, había instituido en cada provincia franciscana un procurador para la gestión financiera, dejando claro que había un patrimonio que administrar. Buenaventura halló una posible solución en el *usus pauper*: los frailes debían «hacer uso» de los bienes sin «poseerlos»; su propiedad pertenecía a la Iglesia romana, porque el ascetismo no podía estar fundado en el desprecio de los bienes terrenos. Ello constituyó la base para la vida de la orden franciscana, lo que no impidió que espirituales como Angelo Clareno, Ubertino de Casale, Pedro Juan Olivi se alzaran en portavoces de las tendencias que se inspiraban más directamente en la experiencia original del fundador y que reavivaran la cultura joaquinita. Esta vez la intervención de la Santa Sede fue directa: en 1294 Celestino V decidió que los espirituales debían salir de la orden y entrar en la que había fundado él de los celestinos; Bonifacio VIII anuló la disposición y persiguió a los espirituales; sólo Clemente V consiguió en 1312 apaciguar la situación apelando de nuevo al *usus pauper* de Buenaventura. Pero un grupo de conventuales, los *fraticelli,* no lo aceptaron, incurriendo de esta forma en el delito de herejía (por la oposición al papa: luego veremos según qué mecanismo) y en la persecución, a base de inquisición y quemas, de Juan XXII. La inquisición de Narbona estableció que también había que considerar herética la propuesta de los *fraticelli* según la cual Cristo y sus discípulos habían vivido en absoluta pobreza (lo que podía significar que deberían haber hecho lo mismo los papas y los cardenales): pero

en esto encontró la oposición de toda la orden. Juan XXII reaccionó con mano dura, apresando a Guillermo de Occam, así como al ministro general Michele da Cesena, que le había llamado hereje y pseudopapa; cuando consiguió escapar, en 1328, fue acogido por Ludovico Bávaro, que se había comprometido a reverdecer la idea imperial y ya tenía a su antipapa, Nicolás V, un espiritual. Las persecuciones se prolongaron más allá del pontificado de Juan XXII y sólo cesaron hacia 1350: podríamos decir que se agotó espontáneamente, tanto por falta de hombres a los que perseguir como porque la Sede Apostólica había disminuido su interés por el caso o porque en la orden se estaban convenciendo de que una solución de compromiso no sólo era necesaria, sino también deseable. Y precisamente a partir de una convicción de este tipo nació en Umbría y casi contemporáneamente en Francia la observancia, basada en el reconocimiento de los privilegios papales para la orden y en la aceptación del principio del *usus pauper*. La observancia se difundió rápidamente, caracterizándose de forma diversa según las distintas provincias: lo que provocó durante todo el siglo XV el problema de si se debía proceder a una organización unitaria o a una reunificación con los conventuales. Estos problemas se unieron a los planteados por las nuevas formas de religiosidad (la *devotio moderna*, manifestaciones laicas de vida religiosa, la individualización de la experiencia religiosa), y que heredará el siglo XVI.

Paradójicamente, aunque no demasiado, las disputas sobre la pobreza llevaron cada vez más a los franciscanos a reflexionar sobre la economía y sobre las leyes. Los tratados y los sermones constituyeron una especie de reflexión ininterrumpida sobre lo lícito de los beneficios y sus límites, sobre la incidencia en la sociedad: esa sociedad en transformación hacia la que los mendicantes mantuvieron una actitud vigilante para captar y corregir sus tendencias o, mejor dicho, enderezarlas. Y tal vez esto no sea ajeno al hecho de que las figuras de sabios dominicos y franciscanos entraron tranquilamente a formar parte del repertorio de la novelística, así como había sucedido también con los monjes más austeros; la participación en los negocios del mundo, inevitable para esas órdenes pero peligrosamente contradictoria, abrió el camino a la sátira. El poeta Rutebeuf criticó tanto a los dominicos como a los franciscanos: los primeros, escribió,

> [...] tienen París y tienen Roma,
> son a la vez reyes y papas,
> y de bienes tienen gran suma.
> Aquel que muere y no nombra
> a sus ejecutores, pierde su alma.

En cuanto a los segundos:

> La humildad era pequeña
> cuando la escogieron para ellos.
> La humildad ha crecido mucho,
> porque los frailes son los señores
> de los reyes, de los prelados y de los condes.

La humildad anula el orgullo,
y por tanto el derecho y la razón
para que tan gran dama tenga grandes casas
y bellos locutorios y bellas salas.

No en vano Rutebeuf vivía en el ambiente de París y su clero, aquel que la humildad y la pobreza de los mendicantes habían golpeado con tanta fuerza.

La Sede Apostólica

Entre primado de Roma y patrimonio de san Pedro. Como estamos viendo, muchos hilos nos conducen a uno de los problemas fundamentales de la Edad Media: el de las relaciones con el papado y con el concepto de primado romano. Su evolución había sido lenta, y no sin heridas. «Tu es Petrus», escribe Mateo (Mt 16, 16-18). Resultaba indiscutible, desde los primeros siglos de la cristianización, que el obispo de Roma, sucesor de Pedro, poseía una cierta primacía sobre los demás obispos (también sobre los que encabezaban otras sedes importantes, fundadas por otros apóstoles o por discípulos de los apóstoles, como por ejemplo Aquileia, o caracterizadas por el apostolado de Padres de la Iglesia, como Milán): pero esto no significaba un primado jurisdiccional, de control sobre toda la Iglesia de Dios, ni una superioridad de oficio sobre los demás obispos.

La convicción de su primado acompaña a la Sede Apostólica por lo menos desde el siglo VII, y una carta de san Colombano al papa Bonifacio IV (612-615) parece indicar que no se ignoraba que el romano pontífice podía apreciar un reconocimiento formal de superioridad absoluta: «Al hermosísimo *(pulcherrimo)* jefe de todas las iglesias de Europa, papa dulce por encima de todos *(praedulci),* prelado excelso por encima de todos *(praecelso),* pastor de pastores»; y también: «Rey de reyes, tú sigues a Pedro, que toda la Iglesia te siga a ti». Además ¿no fue Gelasio I quien sostuvo en 494 que el único posible referente del papa era el emperador («dos son los príncipes que rigen el mundo, la sagrada autoridad *[auctoritas]* de los pontífices y el público poder *[potestas]* real»)? Pero la universalidad de la función del obispo de Roma no era mucho más que una declaración de principios que en realidad fue reiterada durante varios siglos: fue una firme convicción que se formó y se reforzó con el tiempo y con la palabra escrita repetida y amplificada continuamente. El *Liber Pontificalis* de la Iglesia de Roma (es decir, el libro en el que se recogían las *Vitae* de los obispos que se sucedieron en el solio de Pedro, y que por tanto delineaba la historia de la Iglesia de Roma) hará que el papa pase progresivamente a ser «pastor» de otros rebaños de fieles además de los de su diócesis, precisamente cuando narra, o comenta, la primera expansión territorial del papado y del *Patrimonium beati Petri* en la época del pasaje entre longobardos y francos: el papa empieza a ser aclamado como pastor de las gentes del Exarcado. ¿Parece demasiado poco? Pero sería inoportuno infravalorar las potencialidades de la cultura y de la escritura: en Roma nunca se ha hecho. Pensemos, por ejemplo, en la importancia del concepto de *Patrimo-*

nium beati Petri entendido como el conjunto de bienes pertenecientes (por donación, compra) a la Iglesia de Roma: personificación patrimonial de un santo, precisamente en su identificación hallaba su propia impersonalidad, dirigida a garantizar la conservación y la transmisión del patrimonio a lo largo de las sucesiones. Y esto en una edad en la que, durante un largo periodo todavía, una palabra impersonal como *fiscus* (el fisco real) expresaría sólo el concepto de propiedad personal y familiar del rey. Desde luego, el papel del pontífice romano fue exaltado por la interesada intervención de Pipino, el último de los *maiores domus* de los reyes merovingios, el cual, como ya hemos visto, obtuvo de Zacarías primero y de Esteban II después, en busca de un potencial aliado contra los longobardos, el consentimiento para deponer a su rey y legitimar la nueva realeza: en un cierto sentido, los francos y el papa son un reflejo los unos del otro, fortaleciéndose recíprocamente, y este fortalecimiento llega a su punto más alto en la noche de Navidad del año 800, cuando un papa salvado de un proceso canónico gracias a la intervención de Carlomagno nombra al rey franco «emperador»; a partir de este momento ya no sería posible negar que un simple rey pudiera obtener un poder superior, el *imperium*, y tampoco que el papa se situase en un escalón superior al de los demás obispos, puesto que era el único entre todos, en cuanto sucesor de Pedro, que tenía la capacidad de conceder el *imperium*. ¿Pero es que acaso también lo poseía? Las posibilidades creadas con el acto del 800 eran muchas, y todas por explorar.

De todas formas, ello no tuvo unas consecuencias inmediatas. Por ejemplo, no significaba que la elección del papa no fuese sólo un asunto romano; incluso si el papa se encontraba a un nivel superior por encima de los demás obispos, él seguía siendo el obispo de Roma. Su elección no se le podía negar al clero (los «cardenales», es decir, los rectores de las basílicas principales *[cardines]*, ya fueran diáconos, curas u obispos: el pontífice romano era de hecho un "arzobispo", aunque fuera de una provincia muy reducida, que no se extendía más allá de las diócesis suburbicarias de Roma) y al pueblo de la Urbe, como establecían las reglas canónicas, so pena de ser invalidada. Y en cuanto a la ampliación del *Patrimonium*, los primeros intentos llevados a cabo en época carolingia para hacer que fuera real la donación (significativamente llamada «restitución») del Exarcado prevista por los acuerdos firmados con Pipino y Carlomagno no obtuvieron los resultados esperados: los hombres enviados por Roma no consiguieron superar la hostilidad de Rávena y, por otro lado, para compensar a la parte franca se propuso, como han indicado recientes estudios, unir a la aristocracia palatina franca con las familias eminentes de la aristocracia territorial y militar del Exarcado, con la intención de instituir más bien unos vínculos con el reino que con Roma[30]. La integración con el Exarcado será uno de los objetivos estratégicos del papado y lucharán por ella tenazmente durante ochocientos años: puede decirse que será completada sólo después de la primera mitad del siglo XVI.

---

[30] R. Rinaldi, «Le origini del Guidi nelle terre di Romagna (secoli IX-X)», en AAVV, *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel Medioevo: marchesi, conti e visconti nel regno italico (secc. IX-XII)*, II, Roma, 1996, pp. 211-240.

Roma y el Imperio. Así pues, las familias romanas que componían en su mayor parte el clero de la Urbe siguieron controlando y contendiéndose el solio de Pedro. Pero la hegemonía de los carolingios estuvo llena de efectos: por primera vez el pontífice romano quizá podía considerarse «universal» y podía aspirar a hacer valer su rango en las extensas áreas del Imperio carolingio; Roma tuvo que equiparse para poder corresponder a su nueva posición. Fue el periodo de los papas Pascual I, Nicolás I, Adriano II, de Anastasio Bibliotecario, de las elaboraciones culturales que formarán las disposiciones canónicas que serán utilizadas durante los siglos XI y XII. Pero después del fin de los carolingios el obispo de Roma, aunque seguía poseyendo sin discusión el poder de imponer la corona del *imperium*, regresó a una dimensión más estrictamente regional, o más bien local, que la potenciación del rango papal de las décadas anteriores hizo que fuera muy ambicionada por parte de las familias dominantes. En realidad la propuesta hecha por Otón I al abad de Cluny de ascender al solio de Pedro significaba un intento por modificar radicalmente la situación ante la reestablecida autoridad imperial. También la decisión de Otón III de promover al pontificado a su ex preceptor Gerbert de Aurillac (que había sido arzobispo de Rávena y antes hombre de confianza de Otón II como abad de Bobbio) se inscribía en el marco de una objetiva coherencia con el sugestivo proyecto de la *renovatio imperii;* pero las décadas siguientes demostraron de lleno que ninguna intervención podía ser eficaz si no se disponía de las necesarias alianzas entre la aristocracia romana. Enrique III cambió bruscamente las cartas. Su título de *patricius Romanorum*, heredado de Carlomagno, le daba la legitimidad formal para poner en práctica la renovada capacidad de acción del *Regnum:* la solidez de la *Reichskirche* y el empeño apasionado de ilustres religiosos por conseguir el rigor ético indispensable para la credibilidad de la institución eclesiástica le autorizaban a intervenir en los asuntos internos de la Iglesia de Roma como jamás se había hecho antes. Después de su intervención en Sutri en 1046, san Pedro Damián lo llamó *christus* (además, el emperador estaba «ungido» por los santos óleos) y le hizo inaugurar una nueva edad de oro, si bien a treinta años de distancia un secretario de uno de aquellos papas depuestos, Gregorio VI, se sentaba en Roma con el programático nombre de Gregorio VII y ponía en marcha una batalla para la reapropiación (o la apropiación) por parte del papa de las prerrogativas espirituales «e imperiales» que hasta entonces habían sido única y exclusivamente de los reyes-emperadores.

La reforma de Roma. Pero en esos años el nuevo rey de Alemania había salido por fin de la minoría después de casi veinte años de regencia y de intrigas en la corte (Enrique III había muerto de repente en 1056), y la Sede Apostólica, durante el breve periodo en el que había estado bajo la influencia o el control del imperio, se había transformado profundamente. Los papas que habían llegado a Roma del otro lado de los Alpes habían llevado consigo no sólo un modo de entender las funciones y el funcionamiento de la Iglesia universal conforme a como habían sido preparados en las escuelas obispales de las que provenían, sino también hombres, cultura y unos nuevos horizontes, infinitamente más amplios que los que tenían las familias romanas en perenne lucha por la hegemonía local. León IX (1048-1054) había contado entre sus colaboradores con Humberto de Silva Cándida, que provenía de Moyenmoutier; Fede-

rico de Lorena (canciller de la Iglesia romana, luego abad de Montecassino, cardenal, y por último papa con el nombre de Esteban IX); Hildebrando de Soana (luego Gregorio VII), desterrado en Colonia y que le acompañó a Roma tal vez en calidad de mediador. Y en los pocos años de su pontificado hizo realidad la aserción de «universalidad» del papado romano, viajando por toda Europa, del sur de Italia a la Renania, de Hungría a Francia, a la manera de la corte imperial: convocando por todas partes sínodos sobre el problema del matrimonio de los religiosos y de la simonía (es decir, sobre el sistema del funcionamiento de la Iglesia), promoviendo en las iglesias mayores también el modelo de la Iglesia de Roma (en Besançon, por ejemplo, se introdujo la figura de los «cardenales», que, naturalmente, sólo podía evocar a los titulares de las «iglesias-base» de Roma), y consiguiendo que la cualidad de «apostólica» estuviera reservada sólo a la Sede romana y el título *apostolicus* sólo al papa. Con ello se pretendía frenar las ambiciones de la sede de Compostela, que precisamente estaba empezando a reivindicar un origen apostólico para proyectarlo como punto de referencia para todo el Occidente (y no sin resultados, visto el éxito del camino de Santiago), pero también provocó el gran contencioso con Constantinopla: desde ese momento las dos Iglesias se dividieron también con el cisma, ya que Roma no renunciaba a reivindicar su «primado», basado en el legado de Pedro, que le garantizaba el título de apostolica». La Sede romana triunfaba precisamente mientras el papado sufría una especie de alejamiento de las constricciones de Roma.

Así que cuando Gregorio VII reivindicaba la identidad entre el romano pontífice y la Iglesia de Roma, ésta había cambiado profundamente respecto a lo que había sido unas décadas atrás: la Iglesia romana podía realmente proclamarse síntesis y cabeza de todas las Iglesias y representante de todas las demás. Esta convicción no abandonará jamás a la Sede Apostólica. O quizá sería más correcto decir: la Sede Apostólica hará siempre lo necesario para conservar esta convicción, renovarla y en todo caso actualizar sus instrumentos. Gregorio VII contribuyó de manera decisiva a su consolidación, ya que, obligado por las varias y cada vez más terribles vicisitudes del enfrentamiento con la autoridad real e imperial, fue insistiendo progresivamente en sus cartas en la convicción de que el papa era el representante supremo de la Iglesia, aquel que, por ocupar el solio de Pedro, reúne en sí las funciones, las virtudes y los poderes del apóstol y de su Iglesia, siendo el último y definitivo (aunque necesariamente provisional, ya que era mortal) exponente de la ortodoxia, de la «recta creencia», cuya línea empezaba en Pedro y se perpetuaba con todos los papas que habían regido la Iglesia romana y universal. Todo descendía del «Primado», no sólo espiritual, sino también jurisdiccional, y competía al papado y por tanto al papa: vértice de la cristiandad, pero también su piedra angular, medida de la cristiandad, su juez, juez de todos: tanto de los religiosos como de los laicos, incluidos reyes y emperadores. Por esto Gregorio VII pudo declarar que la deposición del último rey merovingio se había producido porque su indignidad, certificada por el papa, lo había hecho «inútil», es decir, había «anulado» su consagración (aunque, como bien sabemos, el primer rey ungido había sido Pipino, si bien el papa Gregorio miraba al pasado sólo en función del presente); sólo los clérigos consagrados eran y seguirían siendo personas sagradas, independientemente de sus méritos o deméritos personales: también el papa «era santo por los méritos del

beato Pedro», más allá de su persona. Como todas sus ideas no fueron recogidas después de su muerte (de verdaderamente orgánico en su pensamiento, que maduró en las travesías políticas sin que se convirtiera jamás en «sistema», sólo se encuentra la convicción de la herencia de Pedro), sería equivocado hablar de una «elaborada ideología» y de una «teorización»[31]; precisamente los años de enfrentamientos en los cuales aquéllas se manifestaron obligaron a una puesta en práctica, por una parte y por otra, de toda la elaboración cultural de la que los contendientes fueron capaces: y cuando Urbano II (1088-1099) amplió el campo de la contienda a toda Europa, implicando reinos que hasta entonces se había visto afectados sólo marginalmente (Francia, Inglaterra, Castilla en parte), la Iglesia entera fue llamada a pronunciarse. No fue una casualidad si se encontró una solución a los conflictos con los reinos gracias a las indicaciones de un insigne canonista francés, Ivo, obispo de Chartres. La Iglesia romana ahora sí que podía decir que había adquirido una dimensión «universal».

Junto a la universalidad, la Iglesia de Roma había adquirido la dimensión de la «centralidad». Cualquier asunto, en principio, pasaba por Roma o podría hacerlo. El derecho de apelación consentía que cualquier controversia pudiese llegar a Roma, es decir, al papa, por medio de los cardenales, cuyo papel, después de la reglamentación de Nicolás II (el *Decretum in electione papae*, 1059), se había fortalecido. Precisamente la historia de ese *Decretum* demuestra de manera elocuente lo casuales que han sido ciertos cambios en la historia de la institución apostólica. Éste, que debía proporcionar una base de legitimidad a la «elección» de Nicolás II e intentar recomponer de una forma aceptable las irregularidades que se habían llevado a cabo (debidas a las particulares circunstancias en las que se había producido la elección, de las que habían aprendido que era preferible que no volvieran a repetirse en el futuro), sirvió como un instrumento al que hacer referencia: incluso por la composición de la base dirigente en la que se fue convirtiendo el grupo de cardenales (que en poco tiempo se definió *collegium*), de la que formaban parte hombres pertenecientes a unas fuerzas cada vez más eminentes en el cuerpo eclesiástico. Por ello el colegio cardenalicio, institución nueva en la historia de la Iglesia, fue una de las sedes que más rigurosamente defendieron las prerrogativas de la Sede Apostólica. Por ejemplo, según Juan de Salisbury, fueron los cardenales los que se opusieron a la petición del poderoso Bernardo de Claraval de que fuera condenado por herejía Gilberto Porretano (1148), a pesar de que el solio de san Pedro lo ocupaba el cisterciense Eugenio III. Y Bernardo no tuvo más remedio que doblegarse.

La consolidación del Primado. Las consecuencias que trajeron los acontecimientos de los últimos años de la lucha por las investiduras (que se concluyó en 1122) habían puesto en evidencia una inquietante y potencialmente terrible situación canónica y política: si, como había escrito Gregorio VII a partir de una afirmación de san Ambrosio que nadie había puesto en discusión, quien no estaba de acuerdo con la Iglesia romana había que considerarlo hereje, y si el papa «compendiaba» la Iglesia romana, entonces cualquier actitud crítica hacia el pontífice podría ser objeto de una terrible acusación de he-

[31] J. Herrin, *Le istituzioni ecclesiastiche*, cit., sobre todo p. 816.

rejía. El comportamiento del romano pontífice era potencialmente incensurable. La situación se mostró en toda su dramática novedad en los años 1112-1116, cuando una acusación de herejía lanzada contra Pascual II por un acuerdo con el emperador se retorció contra sus acusadores precisamente en nombre de la tradición de la Iglesia organizada canónicamente. Los instrumentos habían sido afilados en las décadas en las que la lucha los había hecho necesarios; a las armas del pensamiento se les habían añadido las formadas por las estructuras adecuadas para sostenerlas, los «legados», es decir, los eclesiásticos que habían sido delegados para representar al papa fuera de Roma; el legado, declaró en 1100 Pascual II (es decir, su cancillería), tenía simbólicamente el mismo aspecto físico del papa, se identificaba con el papa.

Cabeza inalcanzable e inatacable de la Iglesia, el papa después de la lucha por las investiduras podía reivindicar también el papel de poseedor del *imperium,* que de hecho le pertenecía ya desde el 800, pero para el cual ahora ya existían las bases ideológicas y normativas. Si la afirmación de Gregorio VII según la cual sólo el papa podía hacer uso de las insignias imperiales era una clarísima petición de principio, en la primera mitad del siglo XII los pontífices romanos la pusieron en práctica. Su aparato, el uso del pórfido (en el nimbo del trono de Santa María in Cosmedin, en los sarcófagos de Adriano y de Elena que quisieron como última morada Inocencio II y Anastasio IV), como se ha descubierto recientemente, demostraban la plena conciencia de la legitimidad de un papel «imperial». Y, sin embargo, el papa seguía siendo el señor de una pequeña tierra, amenazada de cerca por el nuevo reino normando de Sicilia y bien lejos de poder ser gobernada con provecho: la corte papal estaba sobredimensionada respecto al señorío del papa en Roma y su territorio se adaptaba a las dimensiones que la figura papal había adquirido; así como, por supuesto, no quería y no podía adaptarse a ninguna exigencia de tipo comunal en la Urbe. Durante todo el siglo XII hubo un continuo ir y venir desde Roma de esa corte que despachaba asuntos a escala europea y absorbía recursos de toda la cristiandad occidental, y cuya corrupción se había hecho tópica desde muy pronto: según Walter Map, la palabra *ROMA* era el acróstico de «Radix Omnium Malorum Aviditas», y todos los que apuntaban con el dedo contra la corrupción imperante en la corte papal (donde había una enorme competición para ser admitidos lo más cerca posible del papa) se hacían eco de las denuncias de Horacio, Marcial y Juvenal, para correr los menos riesgos posibles amparándose a la sombra de los antiguos. Precisamente en relación con el concepto de *imperium* («¿de quién ha recibido el *imperium* [el emperador], sino del papa?»: Rolando Bandinelli, luego Alessandro III), además de por causa de una nueva impugnada doble elección papal, se desencadenó en 1159 un nuevo conflicto con el Imperio, que acababa de salir de un largo periodo de desórdenes y de incertidumbre con la elección de Federico de Hohenstaufen, llamado Barbarroja. Además, la Santa Sede ya podía hacer alarde de dos éxitos importantes desde el punto de vista dominante (siempre y solamente, claro está, en principio). En efecto, tanto un emperador (Lotario III) como un rey (Guillermo I de Sicilia) habían aceptado, uno en 113, el otro en 1156, que la Sede romana pudiese ser fuente de enfeudación: el primero recibiendo de Inocencio II la enfeudación de los territorios de la luchadora condesa Matilde donados por esta última, el otro recibiendo de Adriano IV la enfeudación de todo su reino gracias al ju-

ramento de fidelidad que en 1053 un triunfante Roberto Guiscardo había hecho aceptar a un León IX algo reacio y también humillado por la derrota militar. El papado no tendría la fuerza necesaria para controlar ni el área apenínico-padana ni la del sur de Italia, pero controlaba egregiamente su propia historia. Seguía fortaleciéndose gracias a las abstracciones que transformaba en ocasiones políticas y dominantes.

Y en la segunda mitad del siglo XII, ¿qué abstracción podía ser más universal y más contundente que la del pensamiento jurídico que se estaba estudiando apasionadamente en esas nuevas formas de organización del personal dirigente que eran las universidades, sobre todo Bolonia, y luego París (donde existía una mayor especialización sobre el pensamiento teológico: es decir, sobre otra forma de afinar los instrumentos del razonamiento y de la lógica)? Es el periodo de Alejandro III, de Inocencio III, de Gregorio IX, de Inocencio IV, todos con una formación de estudios jurídicos, todos inspiradores del derecho.

El papado y los suevos. Pero a un papado «juricéntrico» se contraponía una realeza igualmente «juricéntrica» (nos hemos tomado la libertad de coger prestada una célebre expresión de Kantorowicz). Porque los nuevos instrumentos de gobierno eran los mismos y los hombres que poseían esos instrumentos se habían formado en las mismas escuelas y con los mismos textos. El pensamiento jurídico era tan dominante que precisamente con un razonamiento escolástico y aparentemente lógico Inocencio III pudo formular finalmente su incluso demasiado célebre condena de la herejía como un delito de lesa majestad, «porque es mucho más grave ofender a la majestad eterna que a la temporal»: de la recta creencia seguía siendo su guardián la Sede Apostólica, pero la ortodoxia también estaba garantizada por las certezas del lineamento jurídico, por las estructuras lógicas de la dominación. Los nuevos enfrentamientos con la majestad imperial (antes Federico I, luego su hijo Enrique VI, después el gran conflicto con Federico II, promotor de convicciones o de propagandas apocalípticas) no cogieron a esta última desprovista desde el punto de vista ideológico: ambos poderes se contraponían repletos de ciencia jurídica y de citas que motivaban racionalmente el absoluto buen derecho del uno y del otro.

Adquirir los nuevos instrumentos se había convertido en una necesidad para los dos: se debía a una casualidad de la historia, que no respondía a ninguna premisa explícita o implícita, el que las instituciones imperial y papal hubiesen tomado esa dirección. En todo caso, la única condición que lo había hecho posible había sido el cuidado con el que la Sede Apostólica había conservado y tutelado su propia historia y su patrimonio, cada vez más amplio y variado, de conocimiento y de adquisiciones: y no fue un hecho casual el que esta institución se hubiera formado en la cultura de la Antigüedad, la de los archivos y la del ordenamiento del derecho consuetudinario (desde las sentencias de los cónsules en adelante), la de la conservación de la memoria, aquella por la que los historiadores habían podido afirmar que su actividad era portadora de la verdad sin que les rozara una sombra de duda. «En el principio fue el archivo»[32]. Ésas eran las raíces de la Iglesia romana, desde luego mucho

[32] G. Arnaldi, *Natale 875. Politica, ecclesiologia, cultura del Papato altomedievale*, I, Roma, 1990,

más profundas de lo que podían ser las del Imperio de los Staufen, obligado a buscar en la historia «reciente» la legitimidad, por ejemplo, de los tributos al fisco imperial y a fijarla, una vez encontrada, en la inmutabilidad de la atemporal definición jurídica: y lo hicieron fingiendo haber olvidado que la condición necesaria para que aquélla funcionara era la «flexibilidad», es decir, la posibilidad de adaptarla a las distintas situaciones, cosa que en cambio la autoridad apostólica se había reservado por medio del uso de la *interpretatio* y de la «dispensa» de forma prácticamente sistemática a partir de Urbano II, en honor al principio según el cual «necessitas non habet legem».

Y, de todas formas, tampoco el enfrentamiento con la autoridad imperial de Federico Barbarroja, Enrique VI, y ni siquiera de Federico II, se inscribía en el cuadro de las «necesidades» de la historia. El principio gelasiano, que también Gregorio VII había expresado con las conocidas metáforas del sol y la luna, no se discutía; es más, la colaboración con el Imperio se veía generalmente como indispensable para hacer frente al creciente fenómeno de la herejía en sus varias, a menudo indistintas y en cualquier caso incontrolables manifestaciones. La herejía era un peligro para cualquier autoridad general, de esto parecían estar convencidos tanto Barbarroja como Federico II, que la equiparó decididamente al *crimen maiestatis;* y la colaboración con algunos papas (Lucio III; Inocencio III, por lo menos a veces; Honorio III) indica con eficacia que el enfrentamiento, cuando se producía, estaba ocasionado por unas cuestiones concretas y puntuales, no por grandes problemas de principio: la más concreta, la más temida por parte del papa, señor nominal de Roma, del Lazio, de Umbría, del Exarcado (que estaba empezando a ser llamado también «Romaña»), de la Pentápolis, de la Padania de los Canossa (que hacia 1180 una *Vita di san Petronio* había llamado *Aemilia,* retomando el nombre de la región augusta, pero cambiando a la vez su significado al circunscribirla geográficamente), era la posibilidad de que un rey de Alemania, destinado a la Corona imperial, pudiese ser contemporáneamente rey de Sicilia, disponiendo así de hombres y medios más que suficientes para limitar el señorío papal (débil e ineficaz a nivel militar) con una dentellada mortal tanto al norte como al sur. Una posibilidad que un caso fortuito de la historia, un (para nosotros) inexplicable cambio en la política matrimonial de los normandos del sur y una igualmente inexplicable falta de herederos del rey Guillermo II (que murió joven y de repente) había hecho realidad después de que Enrique VI, hijo de Barbarroja, hubo conseguido el control del reino en nombre del matrimonio contraído con la ya no muy joven hija de Ruggero de Altavilla, Costanza. Así que no sólo fueron unas cuestiones de principio, sino también unos banales y bastante duros problemas de supervivencia los que originaron el conflicto despiadado que enfrentó al papado con Federico II, tan prolongado y encarnecido que obligó a los contendientes (como ya había sucedido durante la lucha por las investiduras) a echar mano de todos los recursos ideológicos a su disposición, tan violento que les empujó a apuntar cada vez más alto, a pronunciarse de un modo cada vez más enardecido y perentorio, a evocar la venida del Anticristo y a emprender una lucha propagandística de enorme difusión y eficacia, en la que el emperador, *lex incarnata*, se enfrentaba al papa, ya no sólo *vicarius Petri,* sino también *vicarius Christi:* una conquista, esta última, conseguida casi en sordina hacia la mitad del

siglo XII, y que equiparaba, sin duda, al romano pontífice con san Pedro, atribuyéndole la misma plenitud de poder *(plenitudo potestatis)*.

¿La edad del triunfo? La muerte de Federico II dejó agotados al reino de Sicilia y al Imperio, y a los papas a un nivel insospechable sólo veinte años antes: vencedores del Anticristo, señores (potenciales) del reino de Sicilia y del Imperio, más que todos los territorios juntos que antes habían reivindicado (entre 1253 y 1278 se puso en marcha la transformación de la Romaña en un vicariato apostólico: y poco importaba que el control papal fuese muy débil y que los pontífices tuvieran que confiarse, además de a las legaciones, a las alianzas con las familias dominantes o emergentes de las ciudades y de los montes, lo que permitió una legitimación creciente de los señoríos), libres de enemigos inmediatos y mortales, como había ocurrido en las décadas anteriores (es más, se habían fortalecido con la alianza de los Anjou), los papas podían decidir el destino de una gran parte de la cristiandad occidental, luchar a fondo contra la herejía y llegar poco a poco allí donde de otra forma no habrían podido, gracias a la diligencia minuciosa y consolidada de las órdenes mendicantes, cuya vasta acción centralizada se extendía por toda Europa. Los papas realmente disponían del *imperium:* realmente podían comenzar a pensar «de manera teocrática», a despecho incluso de los avatares cotidianos que los obligaban a ser señores sólo de Roma y, como mucho, del Lazio, y de los asuntos del gobierno relacionados con sus orígenes familiares (pensemos en los Colonna, los Gaetani) a través del consolidado mecanismo de garantía constituido por el nepotismo. Su corte y su cancillería podían considerarse tranquilamente el centro del mundo, las instituciones para su funcionamiento se definieron mejor, los cargos se ramificaron de manera sofisticada: los enormes recursos de la corrupción engrosaban cada vez más el patrimonio de los cardenales[33]. Es decir, que la tendencia que desde el siglo anterior había empezado a ser muy evidente y conocida estaba experimentando una eficaz expansión; incluso de la contabilidad relativa a la compra y al consumo de plomo para sellar las bulas papales se puede deducir qué dimensiones había adquirido la cancillería apostólica, cuántos negocios pasaban por ella, lo legítimamente que los papas podían considerarse el centro vital del universo, el corazón que movía a la cristiandad, que la juzgaba toda. El jubileo de 1300 fue la demostración de todo esto o, mejor dicho, y teniendo en cuenta el éxito obtenido, fue su apoteosis; el 18 de noviembre de 1302 la *Unam Sanctam* de Bonifacio VIII proclamaba que era «necesario para la salvación del alma» que todos los hombres se sometieran al pontífice romano. Más tarde, el duro encuentro con la durísima realidad de un fuerte y soberano reino de Francia, que una tradición tan hagiográfica como deformada simboliza con la bofetada de Anagni, hizo que el papa teocrático por excelencia, el mismo de quien se conserva en Bolonia una impresionante imagen artística (no por la belleza ni por la elaboración, que son más bien mediocres respecto a otros ejemplos de la escultura del siglo XIII, de madera o de otros materiales, en Italia y fuera –pensemos en Arnolfo de Cambio, o en las estatuas del palacio de Gaudí, en As-

[33] S. Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, 1993.

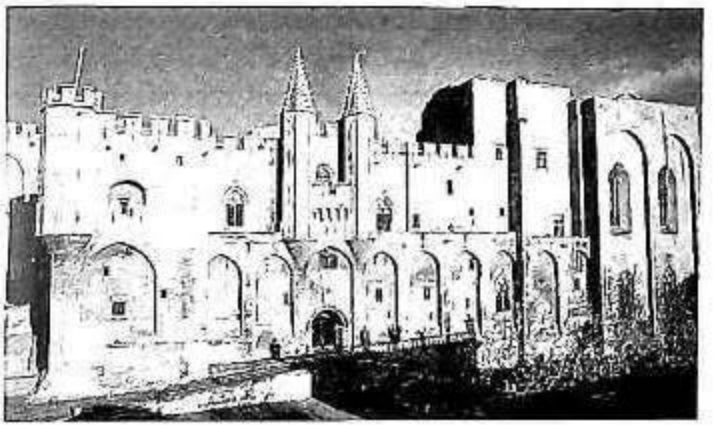


Figura 15. Aviñon, Palacio de los Papas, vista de la fachada, 1334-1353.

torga, o en las de los museos de Palencia, Valladolid, Paredes de Nava, sólo por recordar algunos– y que por tanto sería incorrecto y provinciano sobrevalorar; sino por su intención apologética e ideológica, por su eficacia iconográfica), fue humillado y la Sede Apostólica tuvo que emigrar hacia zonas menos turbulentas de Roma y de Italia, fuera del control de los señores romanos y bajo la protección del rey de Francia, pero sobre todo en un área en la que no se viese obligada a competir con nadie por la hegemonía: la Provenza de Aviñón (fig. 15). Y allí, fuera del corazón histórico de la cristiandad y de sus constricciones y contradicciones, empezó a reorganizarse: en las estructuras de gobierno, de su funcionamiento, de sus bases económicas.

De Aviñón al principado regional. Así pues, podríamos decir que la reconquista de Italia fue una empresa preparada con un trabajo preliminar esmerado e intenso: las legaciones de los cardenales Bertrando del Poggetto (1319-1334), Gil Álvarez Carrillo de Albornoz (1353-1367), Anglic de Grimoard, que en 1371 elaboró una exacta recopilación de las competencias, jurisdicciones y situaciones de hecho de la Cámara y de la Sede Apostólica en Romaña y en Bolonia, proporcionaron el material para un preciso control de la situación. Y asimismo suministraron los medios suficientes (sólo para Albornoz se gastaron entre tres y cuatro millones de florines[34]) para hacer que fuera pensable (y posible) el regreso del papado a Roma. En un contexto muy diferente al de sesenta años antes, los señoríos se estaban transformando en extensos principados territoriales; no había una mayor estabilidad, pero la situación estaba evolucionando hacia una más clara regionalización. Los papas no habrían podido eximirse de esta nueva política.

Además, el papado, inmediatamente después de su regreso a Roma, se vio implicado no sólo en los locales asuntos itálicos, sino también en la más larga secuencia de cismas que jamás se hubiese visto: cismas debidos a deficiencias normativas, a interpretaciones innovadoras, a la lucha de los partidos creados dentro del colegio cardenalicio y

[34] D. Waley, «Lo Stato papale dal periodo feudale a Martino V», en AAVV, *Storia d'Italia*, VII/2, Turín, 1987, pp. 231-320.

a la suma (y al conflicto) de intereses externos que esos partidos solían representar. Los repetidos concilios, que no resolvían nada, en cambio amplificaban de nuevo la dimensión del papado, recordando su condición de «universalidad»; asimismo, las discusiones sobre las posibles salidas comportaron una recuperación general del estudio de la tradición (estudio interpretativo, por supuesto: como lo es cualquier estudio).

Fueron setenta años de violentos enfrentamientos, agravados por las oleadas de sangre que bañaron Europa: la guerra entre los reinos de Inglaterra y Francia, las represiones de los movimientos más o menos heréticos de los lolardos y de los husitas, el conflicto permanente en Italia, la llegada de los aragoneses a Nápoles... El papado era débil y la solución con la que se llegó al final de la crisis no era menos débil. Y no contribuyeron a fortalecer la institución papal las nuevas ciencias humanistas, que florecían bajo la protección de los príncipes mecenas y recibían nuevos impulsos gracias al redescubrimiento de los clásicos antiguos y el encuentro con la cultura griega, mediante los renovados contactos con una Constantinopla que necesitaba desesperadamente librarse del asedio mortal de los turcos y que por ello buscaba el apoyo de Roma. Desde luego, no favoreció a la institución papal el hecho de que Lorenzo Valla refutase, basándose en argumentos de la crítica histórico-estilística, la legitimidad de la Donación de Constantino, un documento falso elaborado en Roma en el mismo periodo en el que se producía la historia de los compromisos adquiridos por Pipino (757-767). Y tampoco es de una casualidad el que en 1458 fuera elevado al solio de Pedro un eminente humanista, Pío II, procedente de una de las más importantes familias sienesas (los Piccolomini), pero sobre todo un hombre de letras, es decir, de cultura, que poseía los instrumentos más apropiados en ese momento para la institución. Así como tampoco fue casual que precisamente un humanista, Bartolomé Platina, hacia finales del siglo XV empezara a reescribir el *Liber Pontificalis* y a recopilar el *Liber Privilegiorum* de la Iglesia de Roma, una «revisión de las fuentes en las que la Iglesia basaba sus derechos»[35].

El papa seguía siendo el *Vicarius Dei,* título que había enfatizado el de *Vicarius Christi,* es más, era *Deus in terris,* el título más altisonante que jamás hubiera tenido y que no pertenecía a la tradición de Pedro, sino que era una recuperación de los títulos tardoimperiales romanos (¡los papas se inspiraron nada más y nada menos que en éstos!); pero ello no impresionaba a los contemporáneos: un embajador milanés contaba a propósito de Nicolás V († 1455) que el papa tenía «más voluntad que poder». La debilidad de los papas estaba, en las intenciones, mitigada o negada por esos títulos: su debilidad lo necesitaba, para no ser desenmascarada del todo. Su debilidad era la misma debilidad de los príncipes regionales que encontraban seguridad y aliento sólo en la alianza con otros príncipes semejantes a ellos (y a veces también sus parientes), para contenderse unos trozos de tierra, en un equilibrio siempre inestable. De esta forma, al integrarse pragmáticamente en la realidad explotando todas las posibilidades (desde el destino militar de los recursos, finalmente disponibles y que ya no estaban cuestionados por un señorío territorial siempre en equilibrio, hasta las relaciones familiares, no sólo italianas, de los pontífices), los papas obtuvieron algunos éxitos decisivos en Ro-

[35] M. Miglio, *Storiografia pontificia del Quattrocento,* Bolonia, 1975.

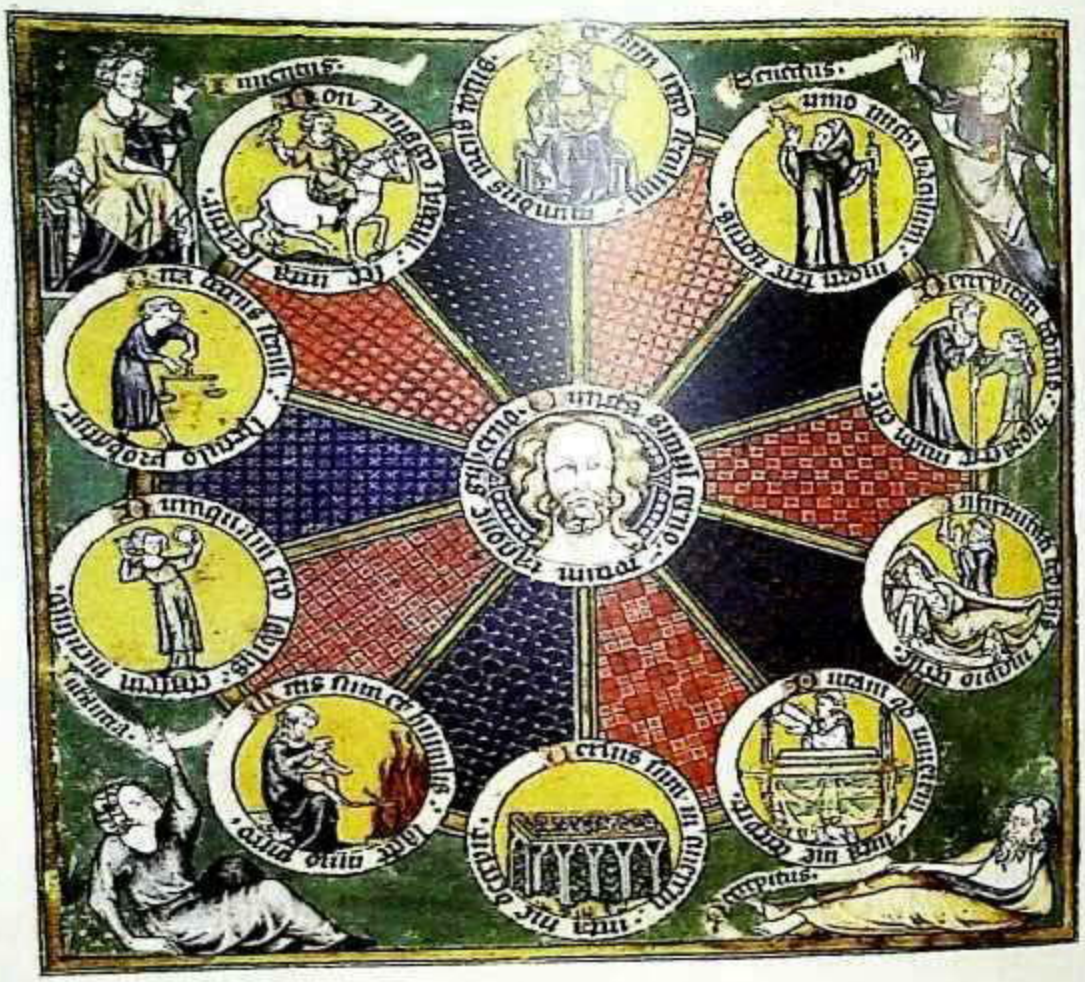
maña entre los siglos XV y XVI; pero Pío II no consiguió convencer a los soberanos y a las potencias principescas para que se coaligaran contra el turco para la reconquista de Constantinopla: tan enraizado estaba el papado en el territorio, como carente de influencias en los asuntos internacionales, a no ser que éstos estuvieran mezclados con los intereses vitales de alguna potencia. Tal vez fue precisamente la conciencia de tanta debilidad la que obligó a los papas a encontrar los recursos para transformar Roma en una cantería permanente y espléndida para que celebrara sus glorias como señores (como sus competidores italianos, y como hacían contemporáneamente los soberanos de Francia, Castilla y Aragón, Portugal), y a la vez las glorias de toda la Iglesia sobre la que ellos, tan frágiles, triunfaban por todo lo alto rodeándose de un aura de algo inalcanzable, inatacable. Claro que luego llegaron, violentos e irrespetuosos, los lansquenetes de Carlos V, en 1527... Pero la historia ya había cambiado hacía tiempo.

EL TIEMPO
Medición – organización – representación

1. Chartres, catedral, Ángel con reloj de sol, mitad del siglo XII.

2. Rostock, iglesia de Santa María. Reloj astronómico, 1472, detalle.

3. *Enero,* miniatura del Salterio del *landgrave,* 1210-1213.

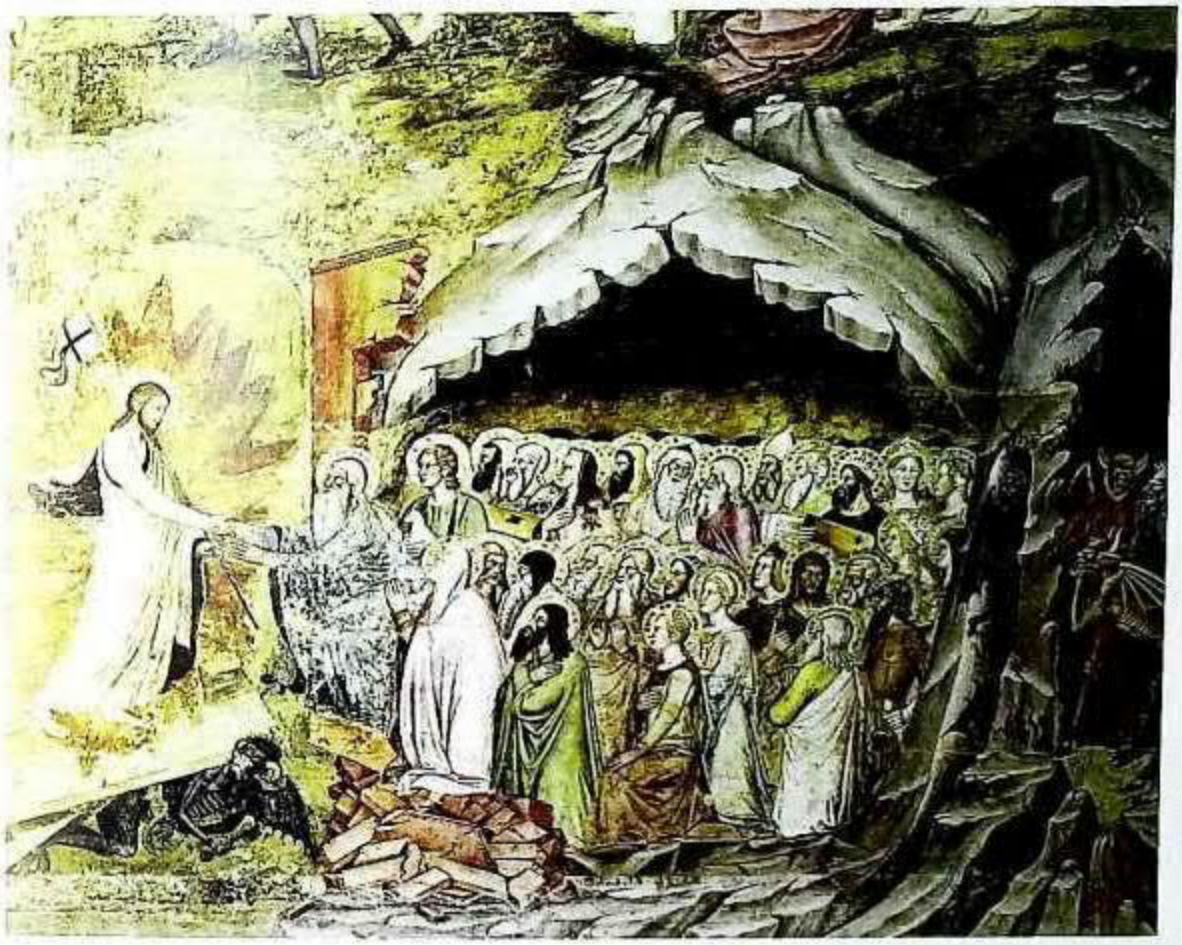


4. *El ciclo de la vida,* miniatura del Salterio de Robert de Lisle, antes de 1339.

5. París, Notre-Dame, Puerta de la Virgen, *La vejez*, primera mitad del siglo XIII, detalle.

EL MUNDO ULTRATERRENAL
El Juicio final y el destino de las almas

6. Loreto Aprutino, iglesia de Santa Maria in Piano, *Juicio universal*, fresco, comienzos del siglo XV.

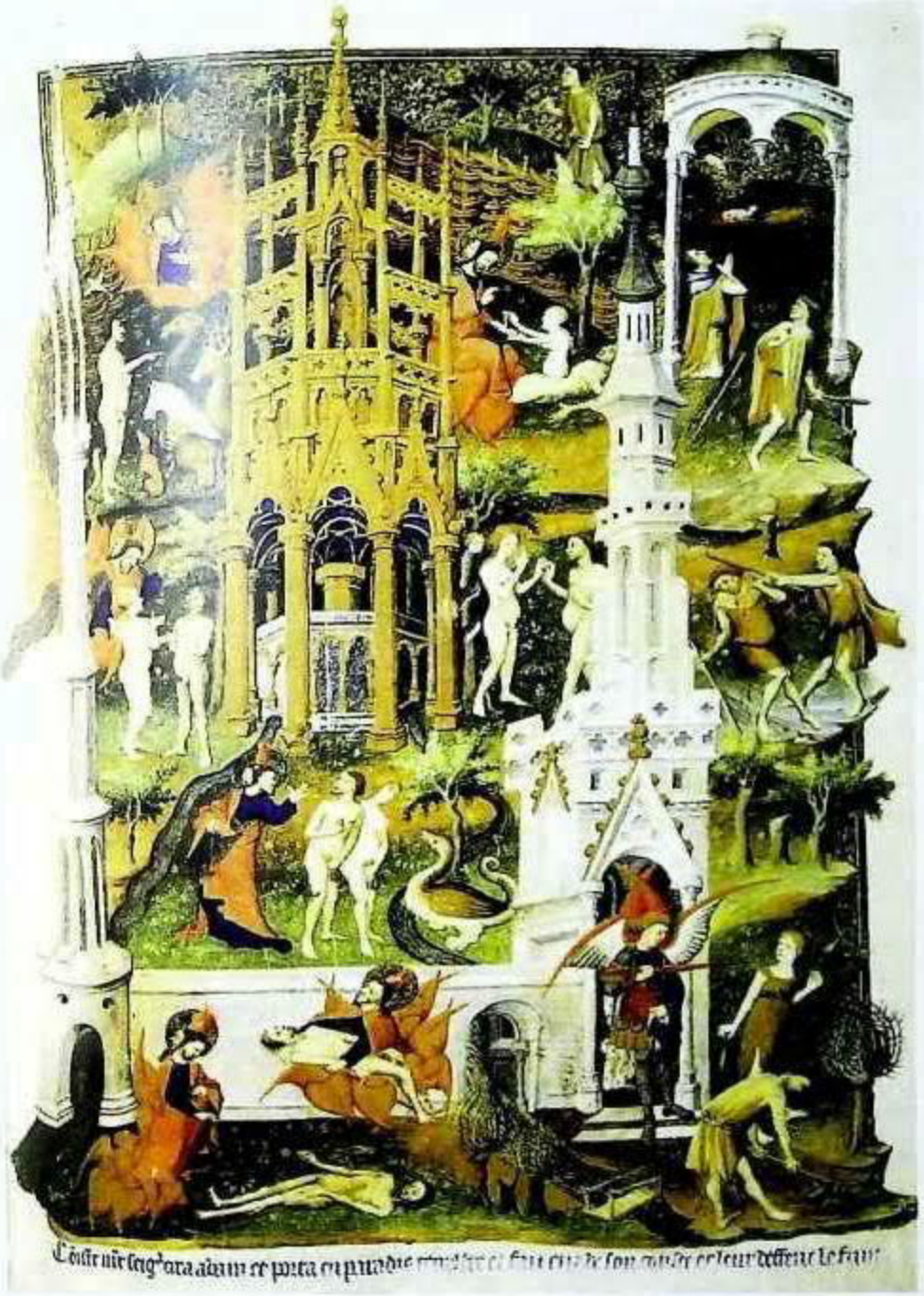


7. Andrea Bonaiuti, *La bajada de Cristo al Limbo*, fresco, h. 1366-1368, detalle.

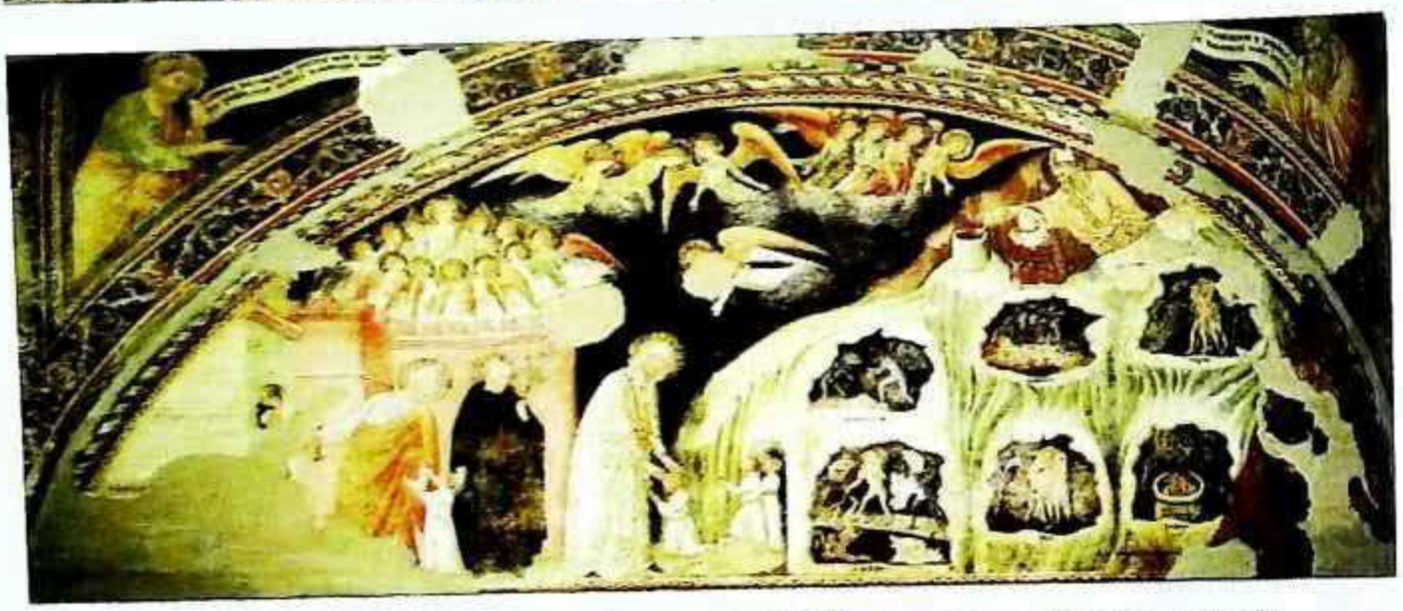
8 Tommaso y Matteo Biazaci, *El Limbo de los niños*, fresco, 1483, detalle

9. *El infierno cerrado por un ángel,* miniatura del «Salterio de Winchester», mitad del siglo XII.

10. Maestro de Boucicaut, *El infierno*, miniatura del *De civitate Dei* de san Agustín, h. 1410-1420.



11. *El paraíso terrenal*, miniatura del misal de Bedford, 1423-1430.



12. Enguerrand Quarton, *Coronación de la Virgen*, pintura sobre tabla, 1453-1454.
13. Bastiano de Todi (?), *El Purgatorio y la Virgen*, fresco del siglo XIV (¿1346?)

14. Richard de Haldingham, *Mappa Mundi*, tinta y aguada sobre pergamino, hacia 1290

El campo

15. Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del Buen Gobierno*, fresco, 1338-1339, detalle

16. *San Eldrado trabajando en el campo,* fresco, h. 1096-1097, detalle.

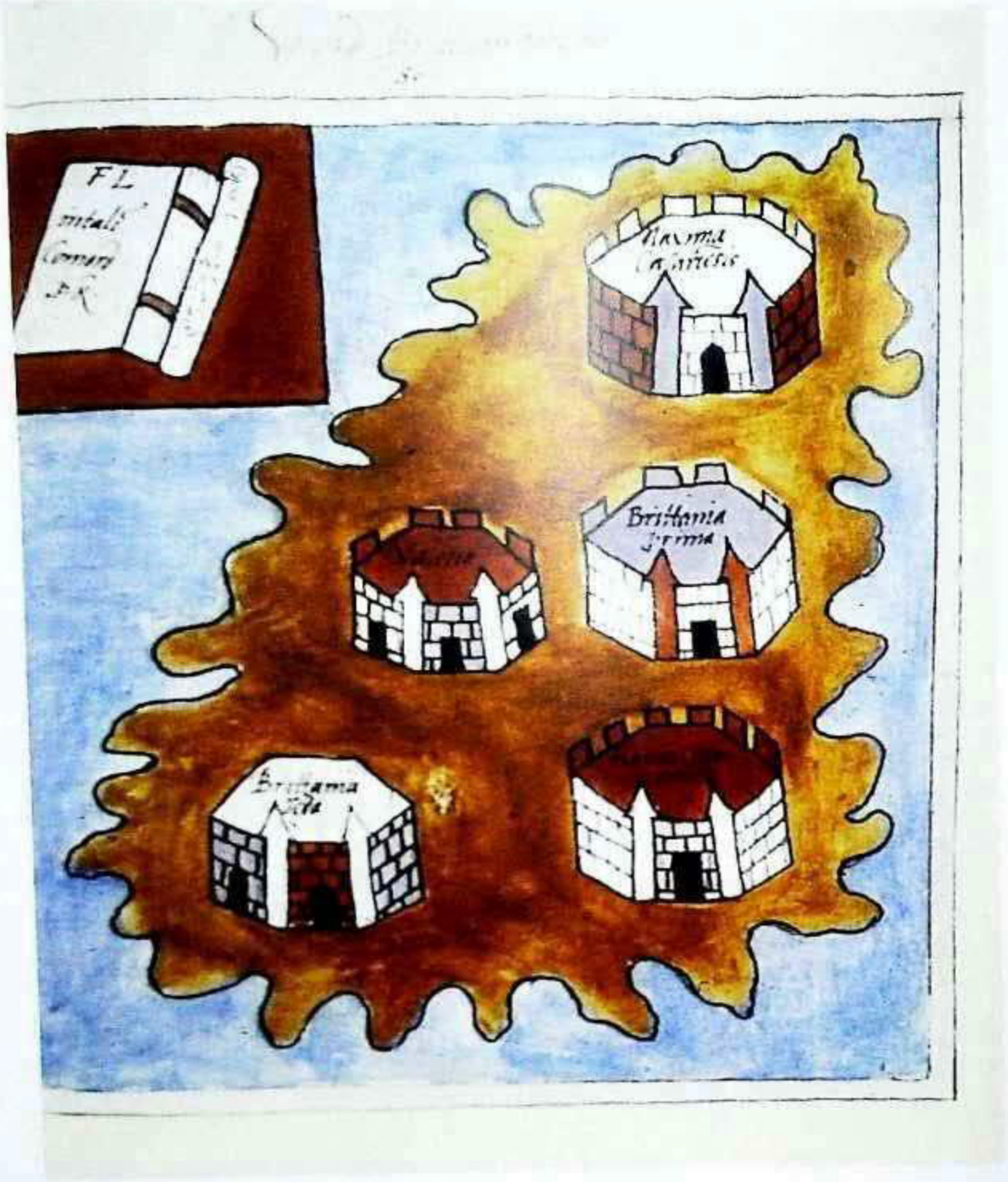
17. *Vivarium*, miniatura de las *Institutiones* de Cassiodoro, siglo VIII.

La montaña

18. *La subida al monte de Abraham con Isaac*, fresco, comienzos del siglo XIII, detalle

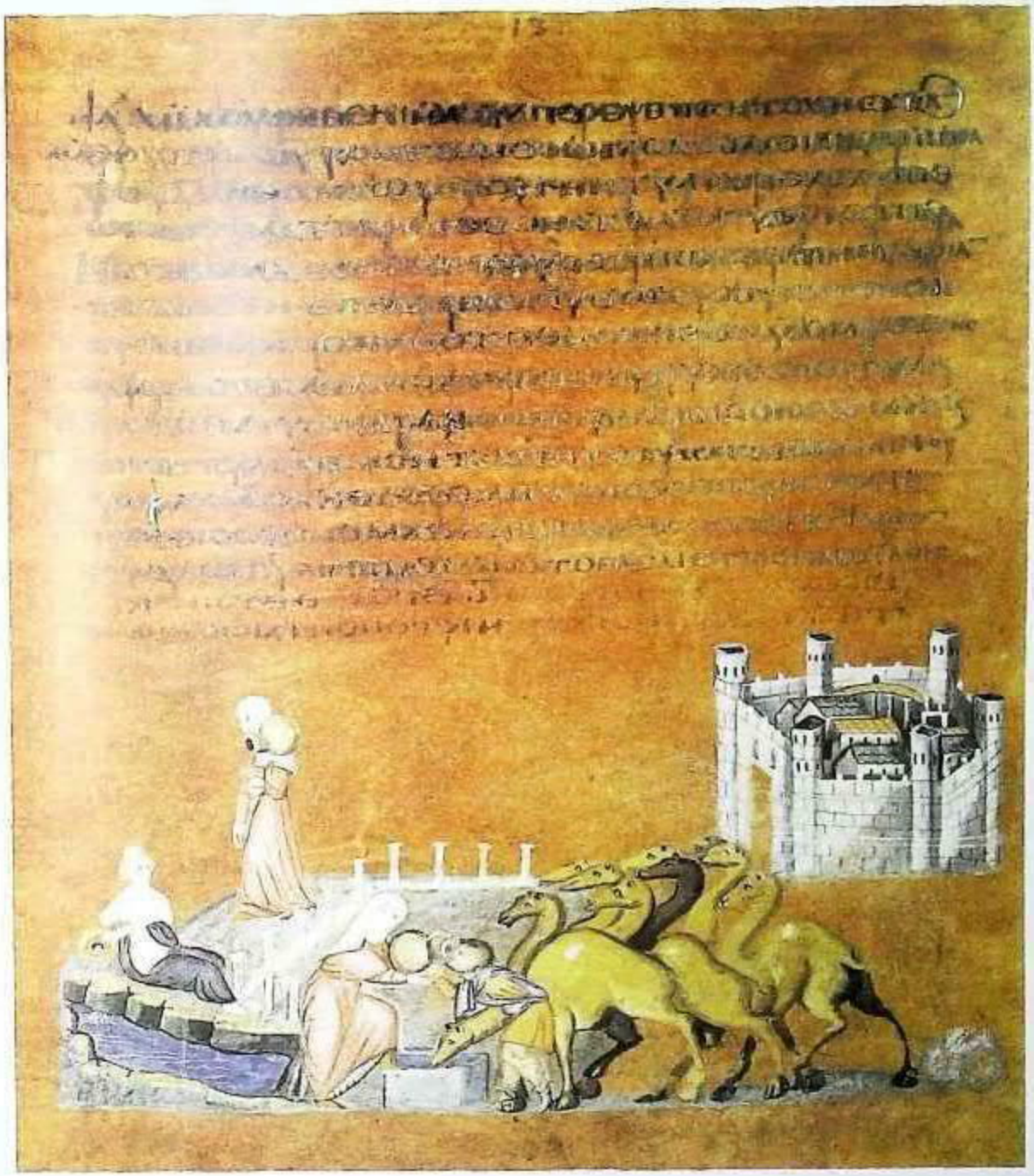
El mar

19. Ambrogio Lorenzetti (?), *Vista de una ciudad sobre el mar,* temple sobre tabla, h. 1340.

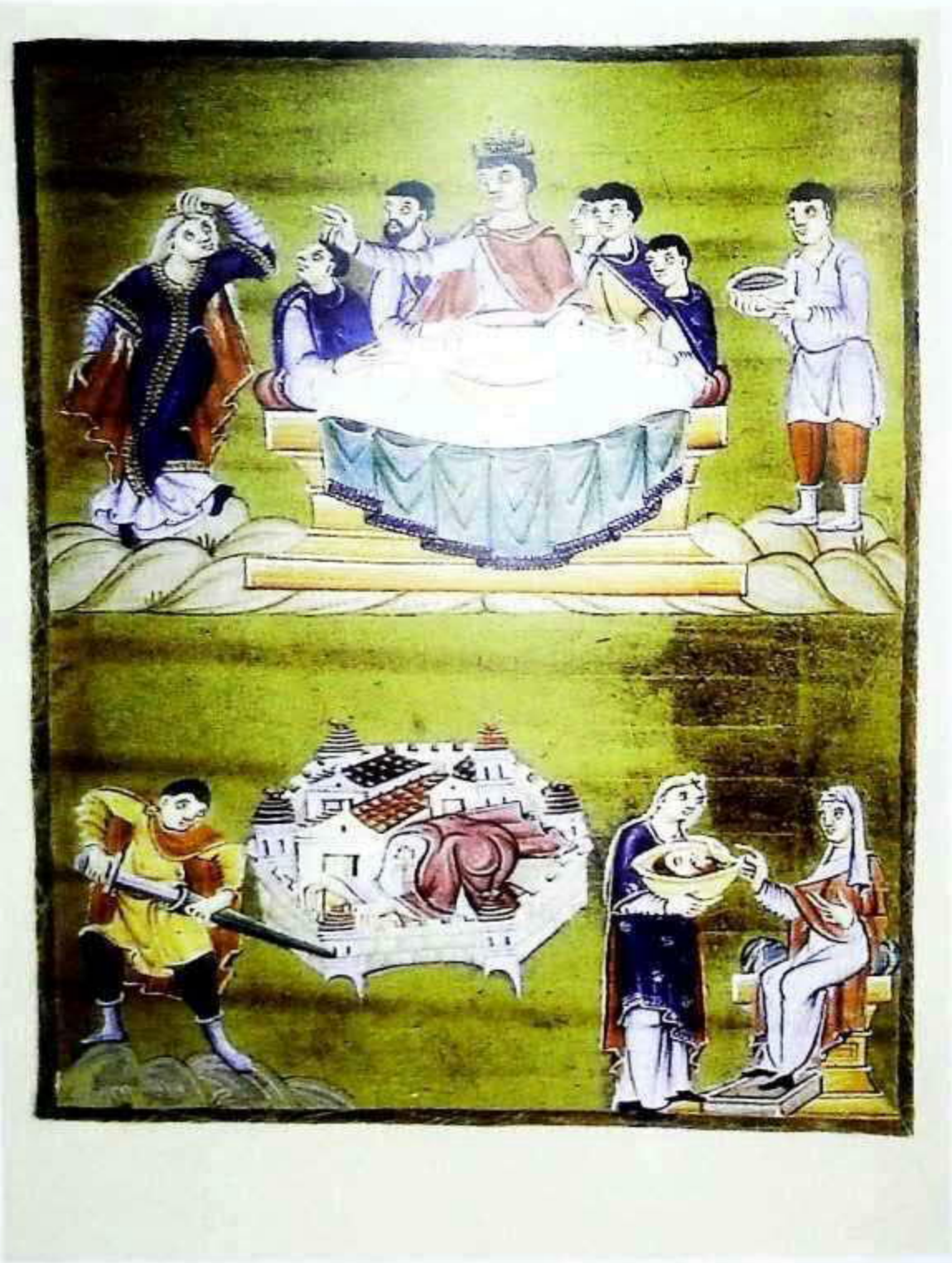


EL MUNDO CONSTRUIDO
Confines, murallas, puertas

20. *La Britannia*, miniatura de una copia de la *Notitia Dignitatum*, siglo XVI.

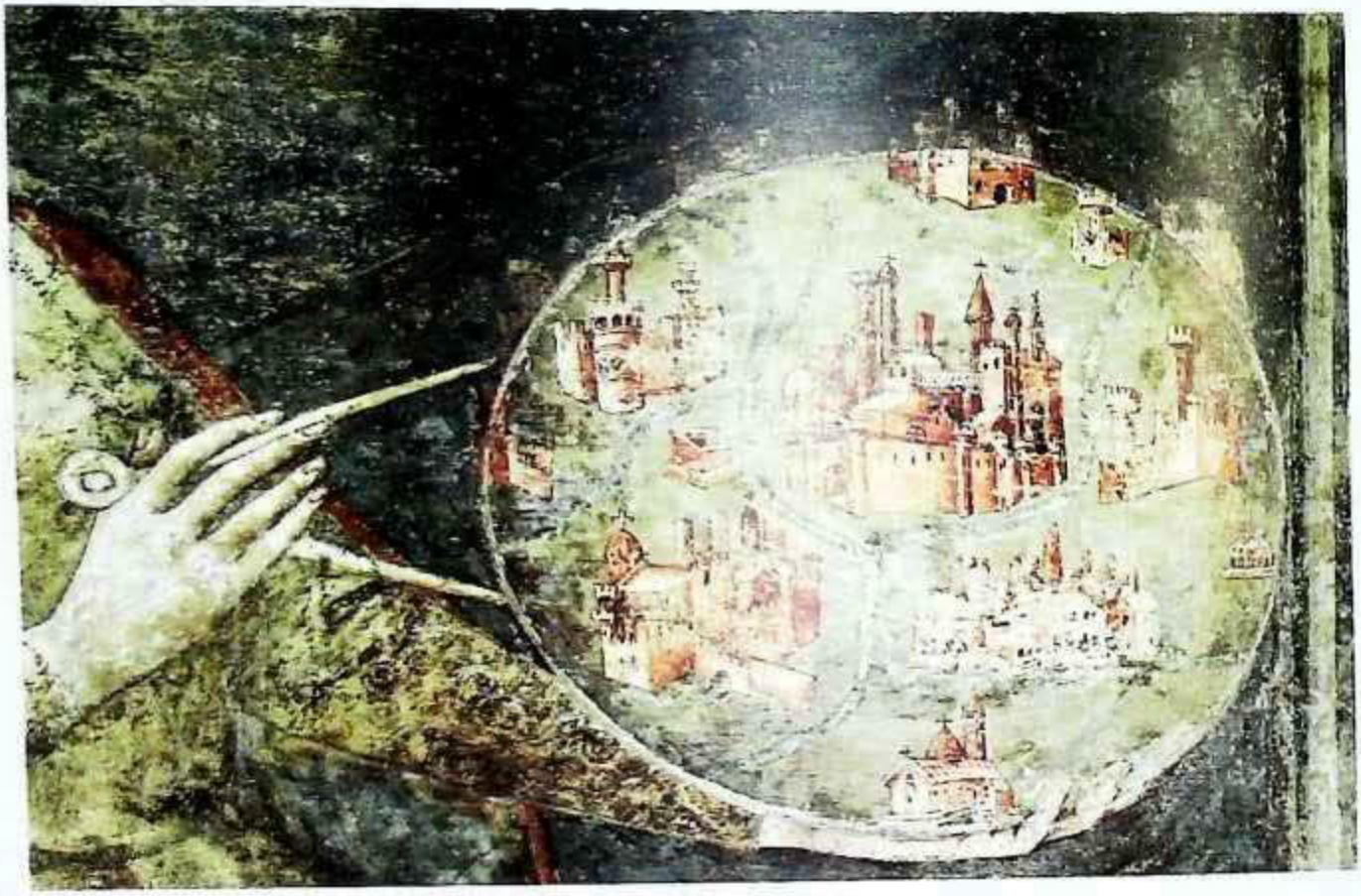


21. *Encuentro entre Rebeca y Eliazar,* miniatura de la «Génesis de Viena», primera mitad del siglo VI.

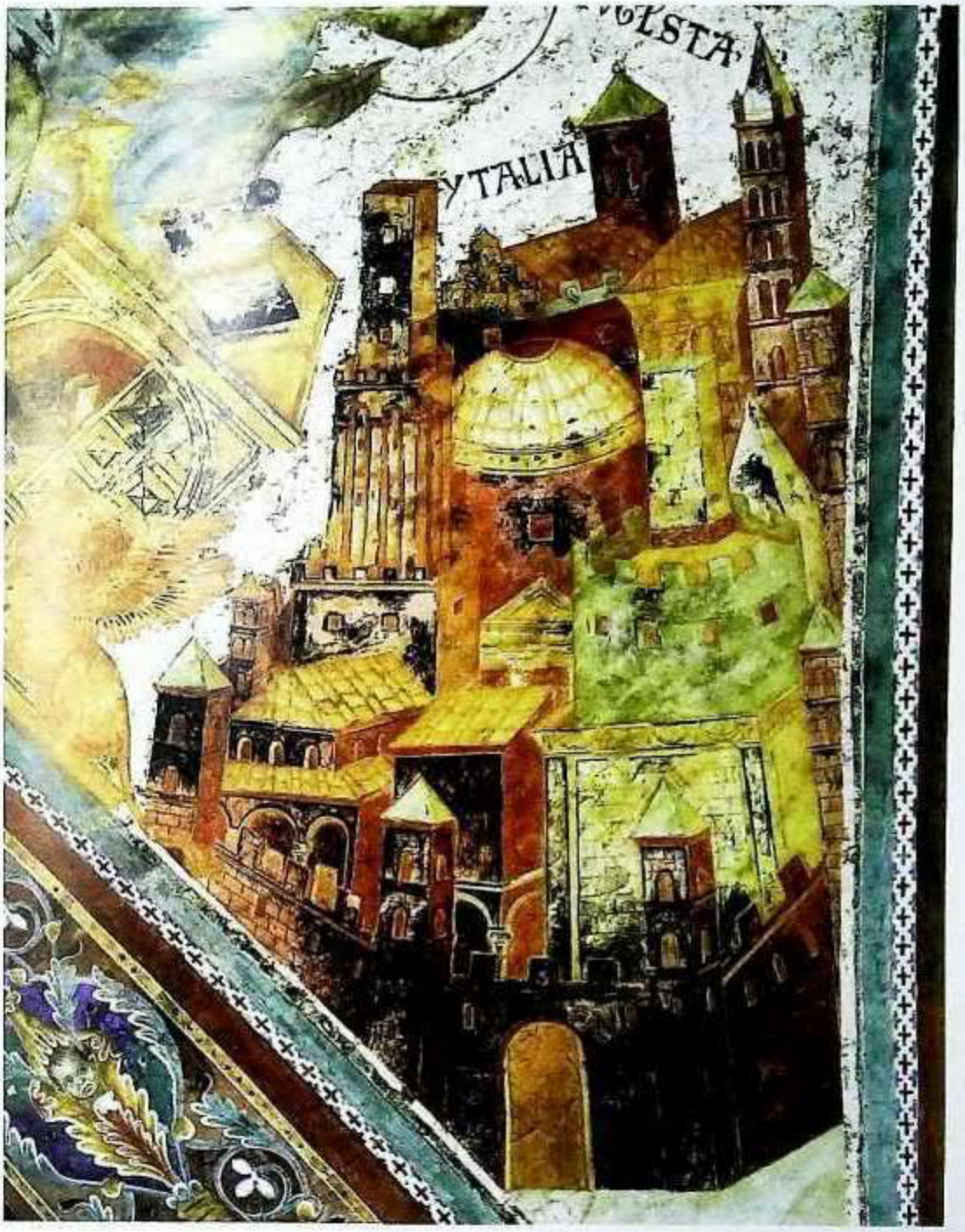


22. Reichnau, *La danza de Salomé,* miniatura del *Evangeliario de Otón III,* hacia 1000

23 *San Mateo,* miniatura de los Evangelios llamados de los Celestinos, mitad del siglo XI.



24. Ferrara, Casa Romei, *El Mapamundi*, fresco, 1360-1370, detalle de la *Prudencia*.

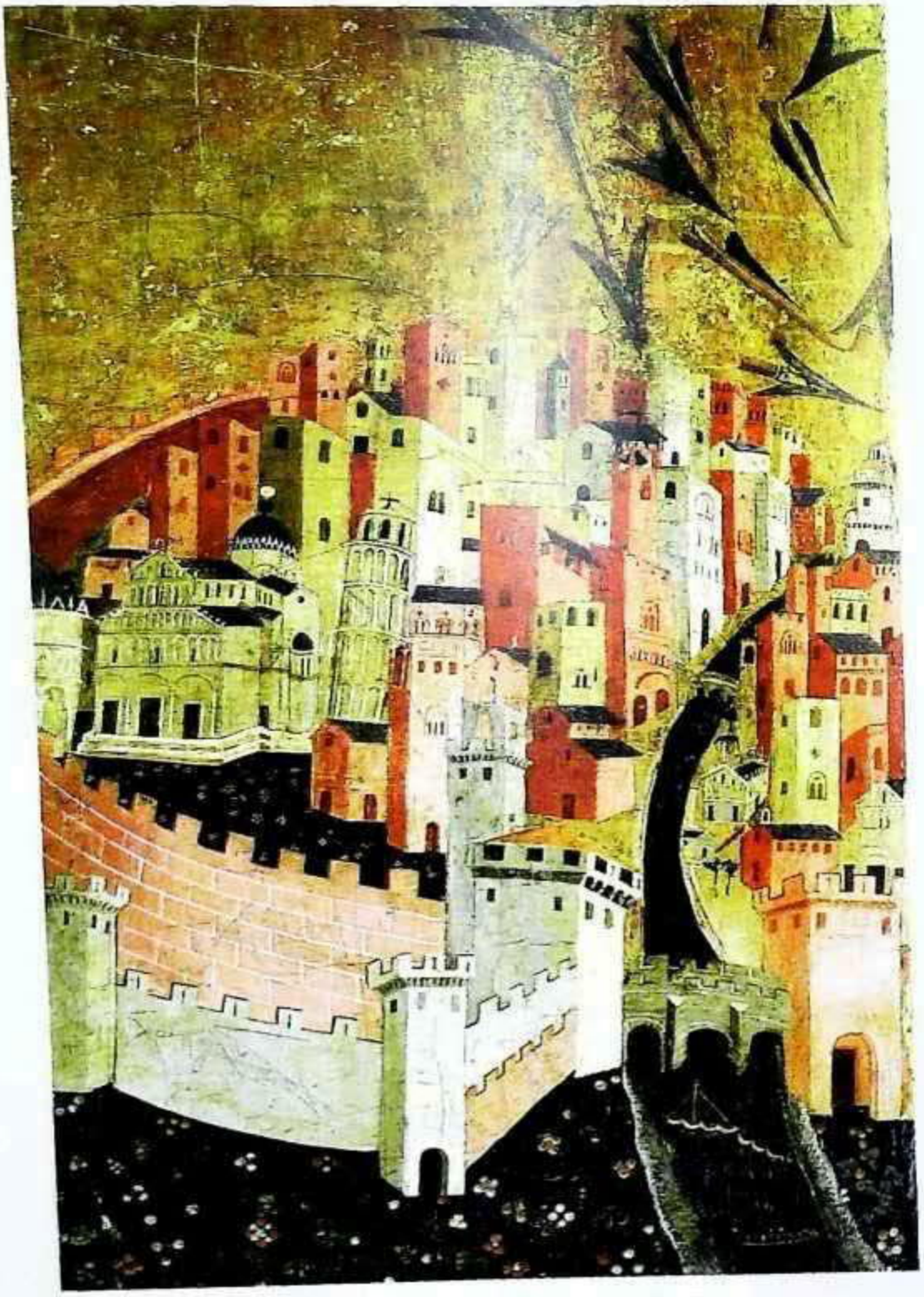


La ciudad representada

25. Cimabue, *Ytalia,* fresco, finales del siglo XIII, detalle.

26. Cristoforo da Bologna, *Modelo de Bolonia presentado por san Petronio*, temple sobre tabla, segunda mitad del siglo XIV, detalle.
27. Taddeo di Bartolo, *San Gimignano bendice la ciudad que lleva su nombre*, temple sobre tabla, 1395, detalle.

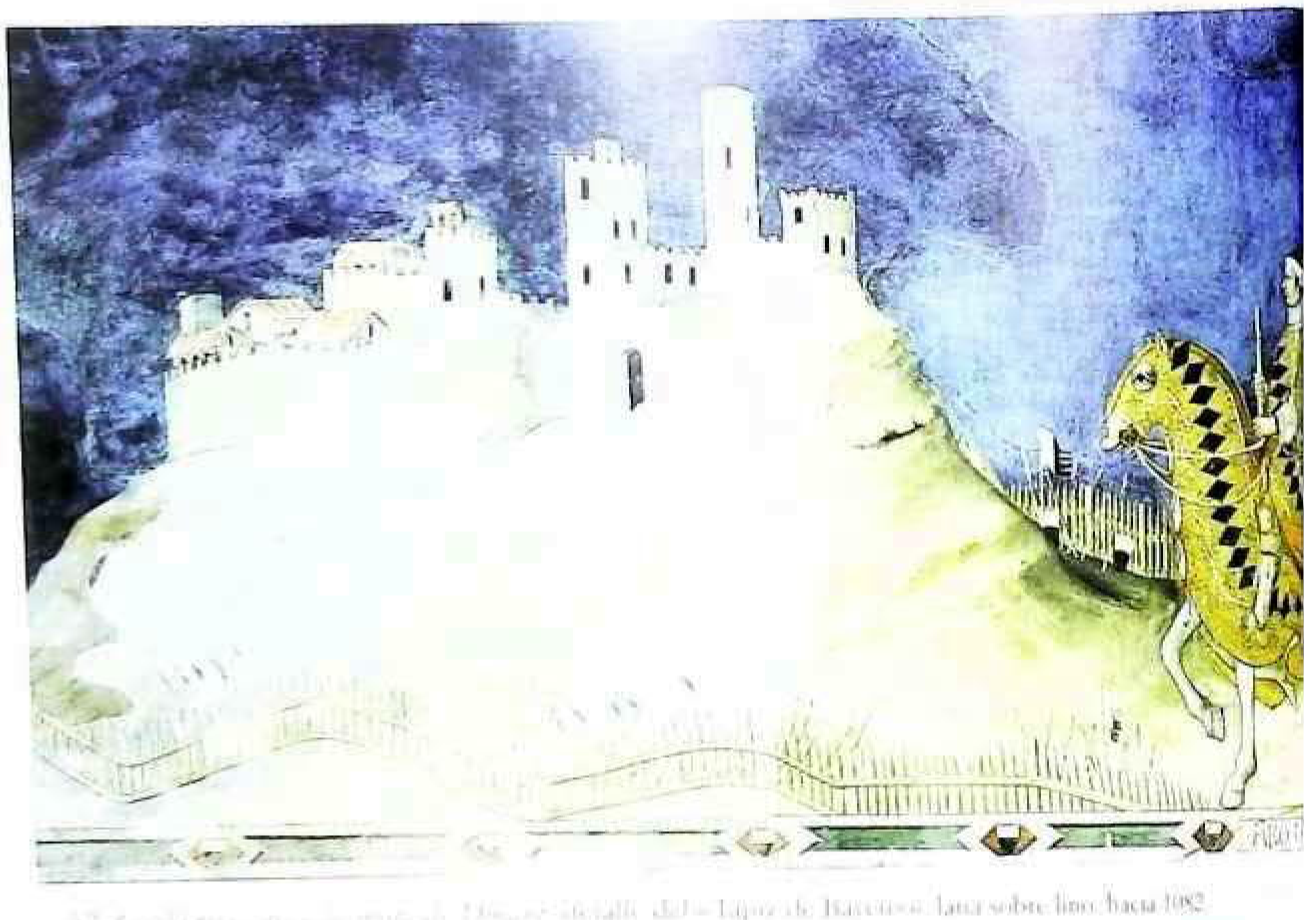
28 Mattia di Nanni, *Siena*, taracea, h. 1430



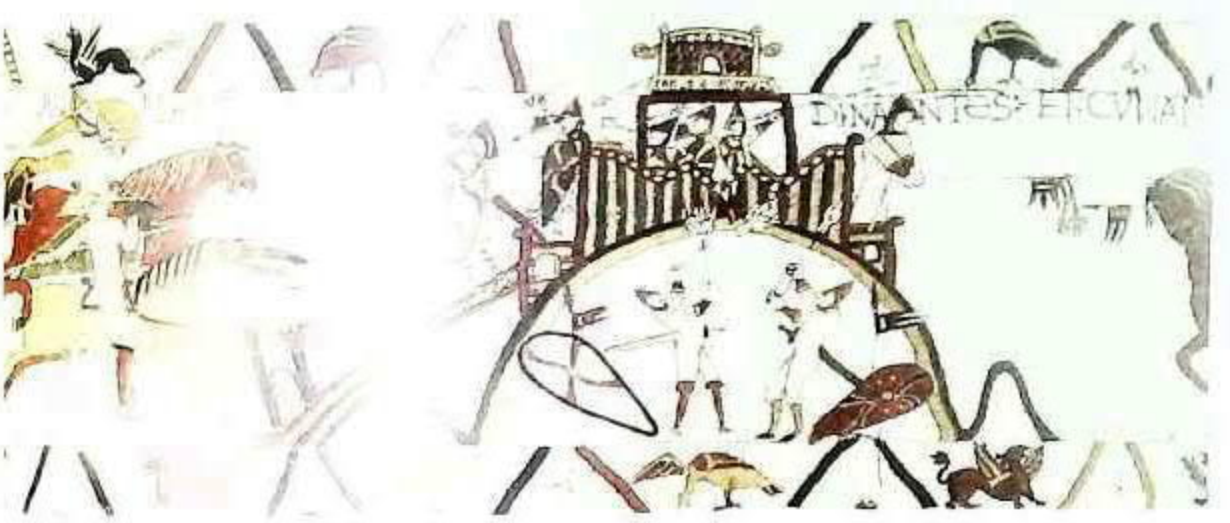
29. *Vista de Pisa*, fresco, siglo XV, detalle.

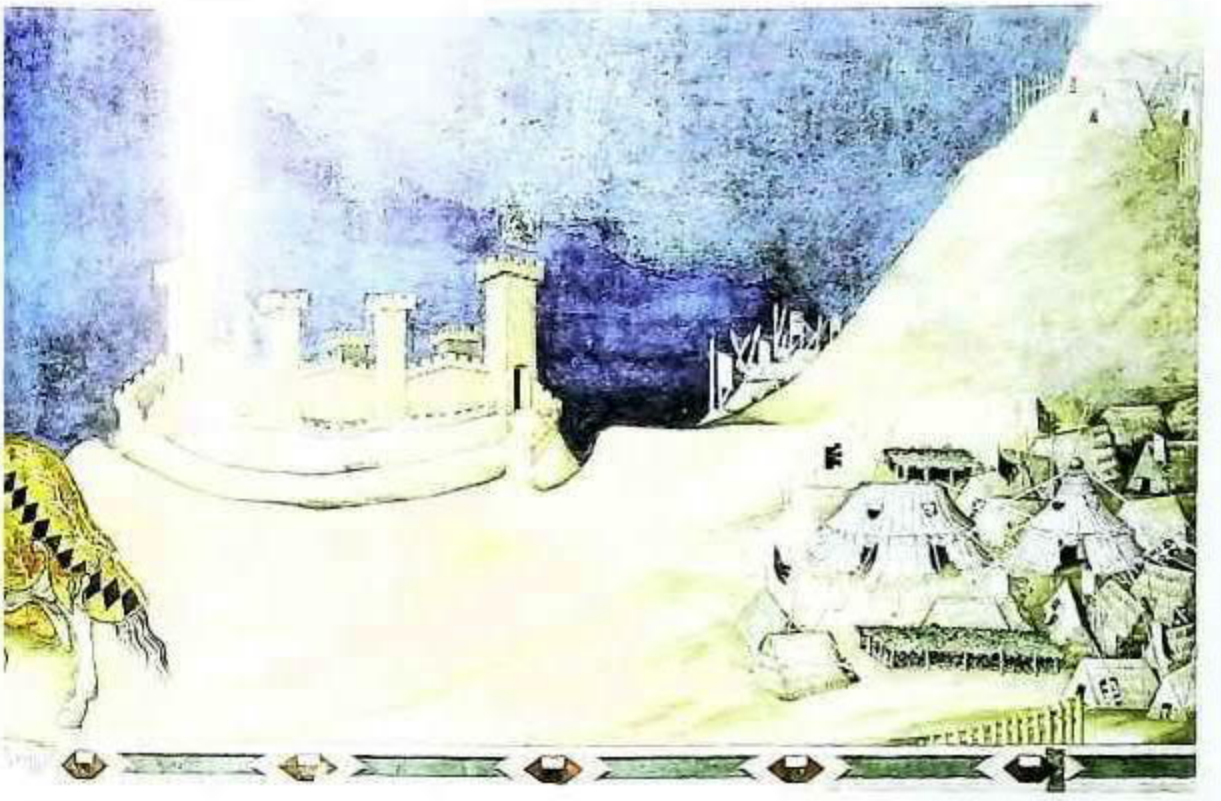
LUGARES DEL PODER
Torres, motas, castillos, abadías

30. *Florencia bajo el manto de la Virgen*, detalle de la *Virgen de la Misericordia*, fresco, 1342.
31. Giusto de Menabuoi, *Padua y san Antonio*, fresco, tercer cuarto del siglo XIV.



52 [illegible] detalle de la tapiz de Bayeux, lana sobre lino, hacia 1082
53 Simone Martini, [illegible] Montemassi, fresco, h. 1330





34. Hermanos de Limbourg, *Fiesta del Arcángel san Miguel con la Abadía de Mont-Saint-Michel*, de las *Très Riches Heures du Duc de Berry*, miniatura, antes de 1421.

11

Los lugares del poder de los papas (siglos XI-XIII)

Agostino Paravicini Bagliani

Introducción

Al igual que en el primer milenio de la historia del papado, también en los siglos centrales de la Edad Media (XI-XIII) Letrán y el Vaticano fueron los principales centros de poder de la Iglesia romana. Sin embargo, su historia no fue lineal. Fue precisamente entonces cuando ambos lugares sufrieron algunas transformaciones simbólicas y materiales de primordial importancia, que deben ser interpretadas a la luz de las grandes evoluciones ideológicas, eclesiológicas y políticas del papado.

Letrán y el Vaticano habían nacido en dos lugares espacialmente opuestos el uno del otro. Constantino había hecho construir la basílica de San Juan en Letrán, tal vez ya en el invierno de 312-313, en el este, en los márgenes de la ciudad y junto a las murallas; la basílica edificada en honor de san Pedro por el mismo emperador entre 322 y 333 estaba situada en el oeste, al otro lado del Tíber, fuera de las murallas de la ciudad antigua, en el mismo lugar donde había sido enterrado el apóstol[1]. Pero también sus funciones fueron diferentes durante siglos. Los papas habitaron durante casi un milenio junto a «su» catedral, la basílica de San Juan de Letrán. Sólo a partir del siglo XII comenzaron realmente a preferir la colina vaticana como nuevo espacio residencial, lo que no podía no provocar un largo e imparable declive para Letrán, que también conoció en el siglo XIII algunas singulares manifestaciones a nivel simbólico. De esta rivalidad secular[2] salió victorioso, como ya sabemos, el Vaticano. En efecto, a partir del siglo XV, el papado encontrará en la basílica de San Pe-

---

[1] R. Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 1980; *id.*, *St. Peter and Medieval Rome*, Roma, 1985.

[2] M. Maccarrone, «La "cathedra Sancti Petri" nel Medioevo: da simbolo a reliquia», en *id.*, *Romana Ecclesia*, II, Roma, 1991, pp. 1355 ss.; B. Bolton, «Advertise the Message: Images in Rome at the Twelfth Century», *Studies in Church History* XXVIII (1992).

dro su principal soporte simbólico en el sentido de centralidad espacial, y junto a la basílica una nueva residencia oficial estable.

Así pues, para la historia de los lugares de poder papales, los siglos centrales de la Edad Media, y especialmente el siglo XIII, son muy importantes, ya que, además de la alternancia residencial entre Letrán y Vaticano, los papas experimentaron desde principios del siglo XIII una frecuente y regular movilidad fuera de Roma. También dentro del Estado pontificio el papado se vio obligado a dotarse de nuevos centros residenciales y administrativos.

Letrán: imperialidad, apostolicidad y soberanía urbana

A principios del siglo XII, la *Vita* de Pascual II del *Liber Pontificalis* afirma que Letrán es «la auténtica residencia papal»[3]. Así pues, no nos sorprende que, precisamente como residencia oficial del papado, Letrán estuviese investido de rituales y símbolos destinados a subrayar sus múltiples funciones. Lo demuestran, entre otros, los programas pictóricos de Calixto II, los rituales de la toma de posesión de Letrán, la presencia de objetos simbólicos en el pórtico y en la plaza de Letrán, etc. De esta forma, el papado podía ritualizar su dominio sobre la ciudad de Roma, satisfacer su cada vez más exigente *imitatio imperi*, y afirmar, a veces de manera inédita, el fundamento apostólico y cristológico de la función papal.

Las pretensiones imperiales aparecen más claramente en el programa pictórico de Calixto II. Para celebrar el concordato de Worms (1122), el papa mandó decorar al fresco la capilla de San Nicolás, en el palacio de Letrán, con un programa iconográfico destinado a poner en escena la «apoteosis de los papas de la reforma gregoriana»[4]. En la zona inferior del ábside, los papas de la lucha por las investiduras, de Alejandro II a Gelasio II, estaban representados de pie, con tiara, palio, el nimbo redondo y el atributo del santo (*sanctus*). En el centro se encontraban los dos papas emblemáticos por excelencia, León Magno y Gregorio Magno. En la zona superior, a los pies de la Virgen María, con corona y ropajes imperiales, estaban arrodillados, a la derecha, Calixto II (con nimbo cuadrado) y a la izquierda Anacleto II. Al lado de Calixto II estaba Silvestre I: el concordato de Worms aparecía de esta forma relacionado, y por tanto simbólicamente equiparado, a la célebre Donación. En la «camera pro secretis consiliis», contigua a la capilla, cuatro recuadros celebraban la victoria de los papas sobre los antipapas que se habían ido sucediendo durante el periodo de la lucha por las investiduras. El «verdadero» papa, sentado en un trono y rodeado por los obispos, estaba representado de frente, con el palio y la tiara. El antipapa, derrotado, estaba agachado a sus pies. Calixto II, que dominaba sobre la figura del antipapa Burdino, parece aceptar de manos de Enrique V el documento imperial (del concordato de Worms), mientras el rey sostiene con la mano izquierda el documento papal (el llamado *Calixtinum*). La escena subrayaba la posibilidad de una colaboración entre los

[3] Véase *infra*, n. 19.

[4] G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, I, Ciudad del Vaticano, 1941, pp. 202-212.

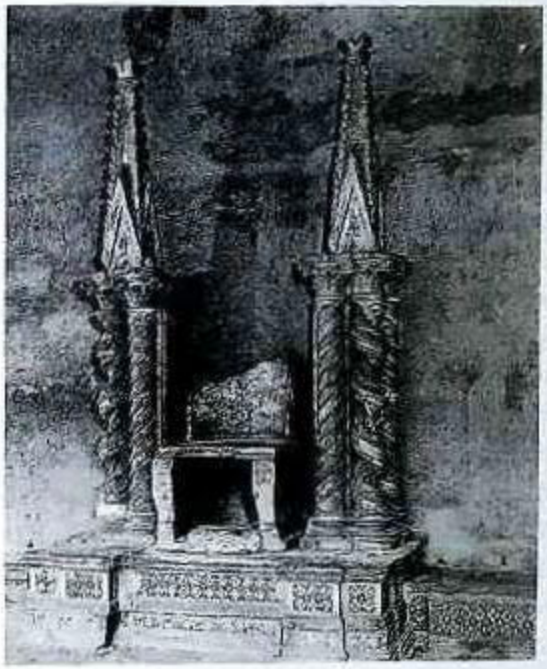


Figura 1. Roma, San Juan de Letrán, la «silla *stercorata*», mármol, siglo XII.

dos poderes, pero con una relación de superioridad del espiritual, indicada por la posición sedente del papa[5].

Asimismo, la toma de posesión de Letrán, que encontramos descrita en los ceremoniales de elección del papa de finales del siglo XII, que además son los más antiguos que han llegado hasta nosotros[6], exaltaba la *imitatio imperii*[7]. La primera silla, de piedra, se llamaba «stercorata vel stercoraria» y estaba situada delante del pórtico de la basílica de Letrán (fig. 1). Los libros ceremoniales reproducen íntegramente el paso del primer libro de Samuel, en el que se dice que Dios «levanta del polvo al desvalido, alza al indigente del estiércol, para sentarlo junto a los nobles y darle en heredad trono de gloria» (Sal 113 [112], 7-8; I S 2, 8). El significado de este símbolo de autohumillación, tal vez el más radical que jamás se haya reservado a un pontífice romano (por la relación entre la silla y la palabra *stercus*, que significa estiércol, fango, ba-

[5] Chr. Walter, «Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace», *Cahiers archéologiques* 20 (1970), pp. 155-175; 21 (1971), pp. 129-161; I. Herklotz, «Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateranbasilika und seine Mosaike. Kunst und Propaganda am Ende des 12 Jahrhunderts», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV (1989), pp. 87 ss.; *id.*, «Die Beratungräume Calixtus' II. Im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LII (1989), pp. 145-214; M. Borgolte, *Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung*, Gotinga, ²1995, pp. 151 ss.

[6] Albino, «Ordo», 1189, en P. Fabre y L. Duchesne (eds.), *Le Liber Censuum de l'Eglise Romaine* (citado a partir de ahora con las siglas *LC*), 3 vols., París, 1910-1952, II, pp. 123-137; Cencio Camerario, «Ordo», 1192, en *LC*, I, pp. 290-311.

[7] Sobre estos ritos, cfr. A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Turín, 1994, pp. 37 ss., y P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, 3 vols., Stuttgart, 1954-1956; *id.*, *Kaiser, Könige und Päpste*, 5 vols., Stuttgart, 1968-71.

sura, e incluso excrementos), es evidente. Una vez alcanzado el ápice de la gloria y de la riqueza, el papa debe recordar su original condición humana y autohumillarse. Pero la silla *stercorata* apoyaba sobre un basamento de mármol de la época o no muy posterior, en el que estaban representados, en un altorrelieve, serpientes, leones y dragones, imágenes que constituían «una clara referencia al simbolismo del trono real altomedieval», inspirado por un versículo bíblico, expresión de la idea del soberano «dominador de los monstruos» (Sal 91 [90], 13)[8]. No en vano un libro ceremonial de finales del siglo XII (conservado en un códice de Londres) sitúa la silla *stercorata* entre los tronos «imperiales», es decir, la compara con los realizados en pórfido[9].

Otros dos sitiales estaban delante de la capilla de San Silvestre I, una ubicación que de por sí ya tenía un rico significado simbólico en el sentido de *imitatio imperii*. En efecto, Silvestre I era el papa al que Constantino había ofrecido la célebre Donación, que estipulaba el traslado al papado de la soberanía sobre el Imperio de Occidente. A esto se añadía que, según los ceremoniales, esos dos sitiales eran considerados de pórfido, el mármol imperial por excelencia, porque «rojeaba como la púrpura»[10]. En realidad, los asientos eran de un mármol llamado rojo antiguo: un mármol considerado como uno de los más ricos y apreciados que se usaba en Roma desde la época de la República. Cuando se sentaba en estos tronos, el pontífice recién elegido se convertía en el señor del «palacio» y se investía de la autoridad de los apóstoles Pedro y Pablo. En la silla que estaba a la derecha, el prior de la basílica de San Lorenzo le entregaba la *ferula* (símbolo de su poder jurisdiccional) y las llaves de la basílica y del palacio lateranense. El elegido iba luego a sentarse en la silla de la izquierda, también de pórfido. Aquí era ceñido con un cíngulo rojo del que colgaba una bolsa púrpura que contenía musgo y doce sellos de piedras preciosas. «Entonces el elegido se debe sentar en uno de esos dos sitiales como si estuviera yaciendo en medio de *(inter)* dos yacijas *(lectulos)*, es decir, como si descansase *(accumbat)* entre el primado del príncipe de los apóstoles, Pedro, y la predicación del doctor de las Gentes, Pablo»[11]. Este enorme simbolismo, fundado en la «doble apostolicidad» de Pedro y Pablo, nos recuerda que, justo en el siglo XII, la reliquia lateranense más venerada era precisamente la de las cabezas de los apóstoles Pedro y Pablo, conservadas entonces en el *Sancta Sanctorum*. Llevadas solemnemente en procesión el 14 de septiembre junto a la reliquia de la Cruz, se habían convertido en las reliquias más célebres de los dos apóstoles, ya que se podían ver y llevar en procesión, mientras sus dos cuerpos, conservados en las respectivas basílicas (de San Pedro en el Vaticano y de San Pablo Extramuros), permanecían ocultos en sus sepulcros. Las dos cabezas de Letrán podían verse y tocarse a través de su valioso relicario. En diciembre de 1191 fueron mostradas por Celestino III al rey de Francia Felipe Augusto durante su visita a Roma[12].

---

[8] Maccarrone, *op. cit.*, p. 1311, n. 190.

[9] B. Schimmelpfennig, «Ein bisher unbekannter Text zur Wahl, Konsekration und Krönung des Papstes im 12 Jahrhundert», *Archivum Historiae Pontificiae* VI (1968), p. 62, n. 26.

[10] Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, XVI, 5, 5.

[11] A. Paravicini Bagliani, *op. cit.*, pp. 43 ss.

[12] M. Maccarrone, *op. cit.*, pp. 1341.

El pórfido se relaciona con la historia simbólica de Letrán también por otro motivo. Los papas Inocencio II y Anastasio IV eligieron, de hecho, unas tumbas de pórfido, y ello significa un auténtico descubrimiento en el Occidente latino[13]. El primero hizo transportar desde Castel Sant'Angelo hasta el centro de la plaza de Letrán, junto a la *follonica*[14], el ex mausoleo del emperador Adriano que tenía que haber servido para su sepultura[15]. El segundo trasladó de vía Labicana a la basílica lateranense el sarcófago de Elena, la madre de Constantino, revestido en cada lado con relieves triunfales[16]. El papa justificó su sorprendente decisión alegando el pretexto de que el mausoleo de la santa emperatriz había sido saqueado y ya no contenía sus restos mortales[17]. El hecho es que en las primeras décadas del siglo XII la basílica lateranense se estaba transformando en una auténtica necrópolis papal. Desde 496 hasta 824, todos los papas, menos tres, habían sido enterrados en San Pedro del Vaticano. En el siglo X se interrumpió esta tradición: Juan X, Agapito II, Silvestre II, así como dos de sus inmediatos sucesores, Juan XVII y Sergio IV, encontraron su última morada en San Juan de Letrán[18]. Con Pascual II se dio principio a una nueva serie de sepulcros papales en Letrán[19]. De los doce papas del siglo XII muertos en Roma, diez fueron enterrados en Letrán. De Pascual II a Celestino III, «el papel de necrópolis papal le correspondió a la Iglesia del obispo de Roma»[20].

También el pórtico que se abría en la fachada del palacio lateranense sostenía las pretensiones «imperiales» del papado. Era un pórtico amplio, documentado desde el siglo VIII y probablemente realizado en tiempos del papa Zacarías, cuya función era doble, residencial y pública[21]. En efecto, desde el pórtico subía una gran escalera que llevaba al piso superior del palacio lateranense, es decir, a la residencia del papa.

Ningún otro lugar de la Roma medieval reunía tantos objetos ligados al simbolismo del poder. Bajo el pórtico estaban, por ejemplo, el paladión de Roma y la loba, que fueron trasladados al Capitolio en 1538 y hacia 1471, respectivamente. La célebre estatua ecuestre de Marco Aurelio, que también fue llevada al Capitolio, podía admirarse en las inmediaciones del pórtico (pero no sabemos exactamente dónde). En al-

---

[13] J. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge Mass., 1959, pp. 146-54.

[14] I. Herklotz, «Der "Campus Lateranensis" im Mittelalter», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXII (1985), pp. 11 ss. *[Follonica* deriva del latín *fullonica*, lavandería. *N. de la T.]*

[15] *Id.*, *«Sepulcra» e «monumenta» del Medioevo*, Roma, 1985, p. 97 y n. 67.

[16] *Ibid.*, pp. 116 y 124-128.

[17] J. Deér, *op. cit.*, p. 151.

[18] J. Ch. Picard, «Etude sur l'emplacement des tombes des papes du IIIe au Xe siècle», *Mélanges d'archéologie et d'histoire* LXXXI (1969), pp. 725-782; I. Herklotz, *«Sepulcra»*, cit., pp. 91-92, y M. Borgolte, *op. cit.*, *passim*.

[19] El *Liber Pontificalis* justifica la decisión de Pascual II al afirmar que la basílica lateranense es la «auténtica y verdadera residencia papal»: cfr. L. Duchesne (ed.), *Le Liber pontificalis* (citado a partir de ahora con las siglas *LP*), 2 vols., París, 1886-1892, II, p. 305); véase también I. Herklotz, *«Sepulcra»*, cit., p. 97.

[20] *Ibid.*, pp. 91-92.

[21] Sobre el pórtico de Letrán véanse los estudios fundamentales de *id.*, *Der mittelalterliche Fassadenportikus*, cit.; *id.*, «Der "Campus Lateranensis"», cit., e *id.*, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma, 2000.

gunas columnas del pórtico se hallaban algunos fragmentos de la estatua colosal de Constantino (la cabeza y la mano con el globo).

El globo que sostenía la mano de Constantino evocaba, sin duda, la universalidad del dominio imperial. Además, se creía que la estatua de Marco Aurelio era la del emperador autor de la Donación, que es el más antiguo documento medieval que atribuye a Constantino la fundación del palacio lateranense. La presencia de la loba bajo el pórtico hace pensar que en ese lugar, como en otros pórticos de carácter público, tenían lugar los procesos judiciales. Más en general, Magister Gregorius nos recuerda que para los cardenales cultos de las primeras décadas del siglo XIII estas obras eran testimonio del esplendor de la Roma antigua[22].

También debajo del pórtico el visitante culto podía probar a leer en la gran placa de bronce el texto de la *Lex Vespasiani*, la cual servía para sostener la *imitatio imperii* del papado, ya que con esta ley Vespasiano había recibido la *potestas* imperial del Senado y del pueblo romano. Magister Gregorius, en cambio, reconocía que había «leído mucho, pero que había entendido poco»[23]; y tampoco el jurista Odofredo († 1265) debió de comprender bien el texto de la *Lex*, porque pensaba que se trataba de una copia de la Ley de las Doce tablas. Para Bonifacio VIII, de larga carrera como jurista y notario apostólico, la *Lex* poseía un alto valor simbólico. De lo contrario no se entendería bien por qué mandó quitar la placa de bronce del pórtico y la hizo incrustar en un altar[24].

Del pórtico lateranense salían las principales procesiones papales, y en particular la llamada *festa coronae*, que el papa, revestido de su manto púrpura, encabezaba cabalgando en su caballo blanco. Delante del pórtico, antes de subir al caballo, el archidiácono le ponía el *regnum*, es decir, la tiara, en la cabeza. Seguramente ya en el siglo IX o en el X el papa, en las grandes solemnidades, recorría la ciudad de Roma o se dirigía a una «estación» litúrgica, coronado con el *regnum* o tiara, que el papa Silvestre I habría recibido de Constantino (fig. 2), según la célebre Donación. Estas procesiones, introducidas tal vez hacia la mitad del siglo XI, bajo la influencia de la corte de los reyes de Alemania, permitían ritualizar la soberanía del papa en Roma. Ya en el *Ordo XI* (1140-1143) participaban en la *festa coronae* el prefecto de la ciudad y los jueces. Más tarde aparecen los senadores de Roma y los portadores de estandartes que representaban las doce regiones de Roma. Con Inocencio III la procesión se abre a los cardenales, lo que significa que el papa recorre la ciudad también como cabeza de la Iglesia universal[25].

En la plaza de Letrán, en presencia del papa, se llevaban a cabo los ritos destinados a subrayar su papel de soberano. Uno de los ritos más singulares –el de las *cor-*

---

[22] C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medio Evo. Le «Meraviglie di Roma» di Maestro Gregorio*, Roma, 1997, *passim*. Sobre estos temas cfr. también A. Erler, *Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelaterlichen Rom*, Wiesbaden, 1972, e I. Herklotz, «Der "Campus Lateranensis"», cit.

[23] C. Nardella, *op. cit.*, p. 173.

[24] I. Herklotz, «Der "Campus Lateranensis"», cit., p. 21.

[25] B. Schimmelpfenning, «Die Bedeutung Roms im päpstlichen Zeremoniel», en *Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*, Sigmaringen, 1992, pp. 58 ss.

Figura 2. *Constantino lleva las riendas del caballo blanco de Silvestre I*, fresco, h. 1246. Roma, capilla de San Silvestre en los Cuatro Santos Coronados.

nommaniae[26]– se celebraba el sábado *in albis*. Después de la comida, el clero y los fieles formaban un cortejo y se dirigían hacia Letrán. El arcipreste llevaba la capa pluvial, mientras un sacristán vestido con el alba y coronado con unas flores dispuestas en forma de cuernos sostenía en la mano un instrumento de bronce *(phinobolum)*, provisto de cascabeles. Cuando el papa llegaba a la plaza de Letrán, el personal de cada diaconía formaba un círculo y entonaba el cántico de laudes *Eya preces*. Mientras cantaban, el sacristán *(mansionarius)* se ponía a bailar en el centro del círculo agitando su *phinobolum* e inclinando sus cuernos. Después de este ejercicio, uno de los arciprestes se subía en un asno al revés, el rostro vuelto hacia la grupa del animal. Delante de la cabeza del asno, un cubiculario sujetaba una jofaina que contenía unos denarios. El arcipreste debía girarse tres veces para intentar coger el dinero. Después, los arciprestes y sus clérigos se acercaban al papa; cada uno depositaba a sus pies una corona. El arcipreste de Santa Maria *in via Lata* ofrecía además un pequeño zorro, que, una vez liberado, se apresuraba a escapar; el arcipreste de Santa Maria *in Aquiro* presentaba un gallo, el de San Eustaquio un ciervo hembra. El sumo pontífice distribuía entre los clérigos una gratificación y la ceremonia, en presencia del papa, se cerraba de esta forma[27]. Este rito de inversión, desde luego muy antiguo, había caído en desuso durante el siglo XII: el único libro ceremonial que lo describe, el *Ordo XI* (1140-1143), afirma que la *cornommania* fue abolida por Gregorio VII, aparentemente por motivos económicos: «El papa quiso ahorrar, por haber tenido que hacer frente en esa época a los

[26] R. B. Liver, «Cornomannia. Etymologisches und Religionsgeschichtliches zu einem stadtrömischen Fest des Mittelaters», *Vox romanica* XXX (1971), pp. 32-43; M. Boiteux, «Cornomannie et carnaval romain médiéval», en *Le Carnaval, la fête et la communication. Actes des 1ères Rencontres Internationales sur la Fête et la Communication*, Niza, 1983, pp. 111-125, y A. Boureau, *La papesse Jeanne*, París, 1989, pp. 83-100.

[27] P. Fabre, *Le polyptique du chanoine Benoît*, Lille, 1889, pp. 108 ss.

Unos veinte años más tarde, Bonifacio VIII, el último papa del siglo XIII, intervino en Letrán con importantes programas monumentales y pictóricos de fundamental importancia para la relevancia simbólica de este lugar. El papa Caetani mandó construir lo primero de todo una logia delante del palacio, que debía servir, entre otras, cosas para que el papa pudiera impartir las bendiciones públicas. El conjunto arquitectónico de la logia fue enriquecido con un programa iconográfico, del que sólo hoy es posible ver un fragmento en la primera pilastra a la derecha de la nave central de la basílica de San Juan de Letrán. Se trata del fresco que casi todos los investigadores ya han decidido atribuir a Giotto[35]. Habría que situar su ejecución hacia 1297, un momento de enfrentamiento entre Bonifacio VIII y los Colonna, que negaban la legitimidad de la elección del papa Caetani, considerada un acto de usurpación, después de la renuncia al trono de Pedro por parte de Celestino V el 13 de diciembre de 1294 (fig. 4)[36].

La imagen central del ciclo nos ha llegado a través de una copia conservada en un códice de la Biblioteca Ambrosiana de Milán. El papa, revestido con el manto rojo, lleva la tiara de dos coronas y se asoma desde el alto ambón de mármol para impartir la bendición solemne a la muchedumbre que ha acompañado el cortejo papal cuando, después de la coronación ante la basílica vaticana, cruzó toda la ciudad para dirigirse a Letrán. Están representados los miembros de la escolta real y los mismos reyes angevinos que han seguido la solemne cabalgata sosteniendo el estribo del caballo del papa. Todos los miembros de la curia están vestidos de blanco, como contemplaba el ceremonial. El prefecto de Roma lleva una túnica bipartita roja y oro. Corona toda la escena el *umbraculum* (es decir, el palio, que se alterna con el escudo de los Caetani en el antepecho del segundo orden de la logia)[37].

Las otras dos escenas –la fundación de la basílica lateranense y el bautismo de Constantino– se han perdido. En cualquier caso, los temas escogidos por Bonifacio VIII indican, sin duda, que el papa había ordenado su ejecución para aparecer como el refundador de Letrán y como un nuevo Constantino.

Sin embargo, un programa tan rico, de gran importancia para la historia simbólica del palacio lateranense medieval, no nos debe hacer olvidar que Bonifacio VIII también fue el papa que en el año 1300, con ocasión del Jubileo, tomó la decisión de eliminar Letrán del itinerario de los peregrinos que irían a Roma entre la Navidad de

---

[35] *Ibid.*, p. 141, n. 1.

[36] S. Maddalo, «Alcune considerazioni sulla topografia del complesso lateranense allo scadere del secolo XIII. il patriarchio nell'anno del Giubileo», en A. M. Romanini (ed.), *Roma anno 1300*, Roma, 1983, pp. 621-628; *id.*, «Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della loggia lateranense», *Studi Romani* XXXI (1983), pp. 129-150; *id.*, «Roma miniata, Roma affrescata Tracce di un mito fra Trecento e Quattrocento», en G. Fossi (ed.), *La storia dei Giubilei*, I, Florencia, 1997, pp. 118-133. Para la ubicación de los frescos, cfr. H. Röttgen, «Die Inbesitznahme des Lateran durch Bonifaz VIII. Überlegungen zur Wirklichkeit der Benediktionskanzel in Giottos Fresko und zur alten Benediktionskanzel des Lateran», en AAVV, *Das Andere Wahrnehmen. Beiträge zur europäischen Geschichte August Nitschke zum 65. Geburtstag gewidmet*, Colonia, 1991, pp. 140-158.

[37] A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, 1998, pp. 73 ss. Para una nueva lectura de este célebre fresco, véase A. Paravicini Bagliani, «Bonifacio VIII, l'affresco di Giotto e i processi contro i nemici della Chiesa. Postilla al Gubileo del 1300», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge* CXII (2000), pp. 459-483.

1299 y la Navidad de 1300. ¡Las indulgencias plenarias ligadas al Jubileo sólo podrían ganarse en las basílicas de San Pedro y San Pablo Extramuros!

El 16 de febrero de 1300, el papa Caetani publicó la bula del Jubileo en la basílica lateranense; pero algunos días después, el 22 de febrero, fiesta de la Cátedra de san Pedro, promulgó nuevamente la bula en la basílica vaticana. Bonifacio subió al púlpito situado en la nave central de la basílica vaticana y pronunció un sermón. Revestido con una casulla de seda dorada, anunció solemnemente la indulgencia del Jubileo y luego hizo depositar la bula de la indulgencia en el altar de San Pedro[38]. Con este gesto, el papa quiso significar que la donaba a la basílica, propiedad del cabildo. Los canónigos guardaron algunos ejemplares en su archivo e hicieron copiar el texto en una inscripción de mármol que se puso, por orden del propio pontífice, en el pórtico de la basílica[39].

La decisión de Bonifacio suponía un duro golpe para el prestigio de Letrán, cuyos signos de decadencia eran, en cualquier caso, ya frecuentes en las primeras décadas del siglo XIII. El biógrafo de Alejandro III cuenta que en 1165 Giovanni de Sutri le rogó a Alejandro III que regresara «a la sede del beato Pedro y al palacio lateranense»[40]; en efecto, el papa debería haber residido allí donde «Dios mismo había fundado el principado y el gobierno [...] de la Iglesia». Es una afirmación análoga a la que se lee en la *Vita* de Pascual II y que hemos recordado más arriba. El 21 de enero de 1204, Inocencio III, como si quisiera justificar sus importantes intervenciones constructoras en la colina vaticana, en cambio, afirma que «Pedro tenía su sede *estable* tanto en Letrán como en el Vaticano»[41]. Algunos decenios después, hacia 1230, Magister Gregorius afirma que los romanos habían tomado la costumbre de llamar Letrán al «palacio de invierno» (del papa)[42]. Es una definición que nos recuerda que el progresivo declive de Letrán también hunde sus raíces en la frecuente movilidad del papado durante el siglo XIII[43]. Pero el motivo principal de este declive quizá debería inscribirse en el creciente prestigio eclesiológico y simbólico, además de residencial, que la colina vaticana se había conquistado desde la mitad del siglo XII, un fenómeno que sin duda constituye una de las grandes novedades para la historia del papado y de la ciudad de Roma en el periodo central de la Edad Media.

El Vaticano: apostolicidad y eclesiología

El primer intento por utilizar la colina del Vaticano como residencia alternativa de Letrán se remonta al siglo V. Simmaco, que había tenido que dejar Letrán bajo la

---

[38] *Id.*, «Il Giubileo di Bonifacio VIII», en G. Fossi (ed.), *La storia*, cit, pp. 168-183.

[39] En el año 1300 se colocaron algunas reliquias de los apóstoles Pedro y Pablo en el altar de San Gregorio, en el Celio; cfr. M. Maccarrone, *op. cit.*, p. 1342, n. 266.

[40] *LP*, II, p. 412.

[41] A. Potthast, *Regesta pontificum Romanorum*, II, Berlín, 1874, n. 939; cfr. M. Maccarrone, *op. cit.*, p. 1353, n. 291. También la leyenda según la cual el Vaticano fue la primera residencia de san Pedro en Roma fue aceptada por el cabildo vaticano en época de Inocencio III *(ibid.)*

[42] C. Nardella, *op. cit.*, p. 173.

[43] A. Paravicini Bagliani, «La mobilità della Curia Romana nel Duecento: riflessi locali», en G. Antonelli (ed.), *Società e istituzioni nell'Italia comunale: l'esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, Perugia, 1988, pp. 155-278.

amenaza de Teodorico el Grande, construyó dos «casas episcopales» *(episcopia)* junto a la basílica de San Pedro del Vaticano. Eran palacios cuya capacidad permitía ofrecer alojamiento y oficinas al papa y su personal, y ello supuso «el primer ejemplo de un papa residente en el Vaticano y el primer intento de palacio pontificio en dicho lugar»[44]. De construcción modesta, estos edificios se convirtieron bastante pronto en ruinas. León III, que había hecho tanto por Letrán, hizo construir frente a las escaleras que conducían al pórtico sur de la basílica un *triclinium* «de excepcional belleza, con un ábside decorado con mosaicos». Un poco más al sur, no lejos del *triclinium* y del obelisco, el papa mandó construir un baño semicircular con «admirables decoraciones». Es bastante probable que este baño fuese idéntico al que más tarde será llamado «baño del emperador». Enfrente, cerca del obelisco, más o menos donde se levantará la iglesia de San Gregorio *de palatio*, el papa hizo restaurar un «edificio muy sólido», destinado a Carlomagno. En este palacio el emperador Ludovico Pío celebrará un proceso en el año 855.

En efecto, parece que ningún papa se alojó aquí mucho tiempo durante los tres siglos siguientes. Solamente algún raro documento testimonia la presencia de los papas «en Roma, en San Pedro», «en Roma, en el pórtico de San Pedro». Muy significativamente, las fuentes no definirán antes del siglo XII la residencia del papa en el Vaticano con el término «palacio» *(palatium)*. Entre 847 y 853, León IV había cerrado la colina del Vaticano hasta el puente del Tíber con murallas y puertas, de las cuales se conserva aún hoy en día gran parte. El «burgo» fue declarado ciudad con poderes propios. Nació así la ciudad Leonina *(civitas Leonina)*, que tomó el nombre de su fundador[45]. El Vaticano se transformó en una fortaleza capaz de ofrecer protección en caso de una invasión extranjera o de una revuelta del pueblo romano. Gregorio VII le sacó provecho en 1084. Expulsado de Letrán por el emperador Enrique IV, encontró refugio en Castel Sant'Angelo antes de huir a Salerno, donde murió unos meses después.

De improviso, hacia la mitad del siglo XII, parece que los papas se interesaron de nuevo por la colina del Vaticano como residencia. Eugenio III construyó aquí un «nuevo palacio», al norte de la basílica, en el *mons Saccorum*. El papa tuvo que adquirir los terrenos a unos particulares, porque esa parte del Vaticano todavía no formaba parte del patrimonio de la Iglesia romana. El nuevo palacio poseía seguramente un aula, es decir, una sala grande para los recibimientos, una logia y algunos apartamentos habilitados para el uso privado del papa y su personal. No sabemos más sobre la estructura del palacio que Eugenio III habitó durante un mes en 1150 y seis meses en 1153. Su sucesor, el inglés Adriano IV, se alojó en San Pedro durante un periodo más largo: un año y medio (1154-1155). No fue una casualidad si, precisamente durante ese pon-

---

[44] Sobre los distintos palacios construidos por los papas en el Vaticano durante la Edad Media, cfr. la excelente monografía de A. M. Voci, *Nord o Sud? Note per la storia del medioevale «Palatium apostolicum apud Sanctum Petrum» e delle sue capelle*, Ciudad del Vaticano, 1992, que sustituye en parte F. Ehrle y H. Egger, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwickelung bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Ciudad del Vaticano, 1935, y K. B. Steinke, *Die mittelalterlichen Vatikanpaläste und ihre Kapellen. Baugeschichtliche Untersuchung anhand der schriftlichen Quellen*, Ciudad del Vaticano, 1984.

[45] R. Krautheimer, *Rome*, cit., pp. 117 ss. y 346.

tificado, el término «palacio» aparece por primera vez en un documento de la cancillería pontificia[46].

Adriano IV y Eugenio III se habían adecuado a la evolución urbana de Roma. Letrán estaba cada vez más aislado por una población[47] cuyo centro se había desplazado resueltamente hacia oeste. En cambio, el «burgo» en torno a la basílica de San Pedro se había transformado en un centro comercial de una cierta importancia: ya hacia 1140 vivían aquí cambistas de moneda y mercaderes de lámparas de aceite[48].

Sin embargo, el interés por la colina vaticana como residencia se interrumpió bruscamente después de la elección de Alejandro III. A causa del cisma de 1159, que se prolongó durante dieciocho años, las estancias romanas de Alejandro III fueron bastante raras y ajetreadas: de doscientos cincuenta y dos meses de pontificado, este papa vivió ciento cuarenta y uno en el patrimonio de la Iglesia y sólo treinta y seis en Roma. Como hizo Inocencio II después del cisma que siguió a su elección, también Alejandro III tuvo que refugiarse en Francia en busca de un apoyo político. Desde 1159 hasta 1177, las peregrinaciones forzadas de Alejandro III fueron constantes y numerosas.

Celestino había decidido pasar varios meses al año en la colina vaticana. Inocencio III recuperó la misma tradición. Desde el primer año de su pontificado residió en San Pedro de abril a julio. Entre 1206 y 1210 regresa allí por lo menos una vez al año, sobre todo en febrero, para celebrar la fiesta de la Cátedra de san Pedro, y después de Pascua, por lo menos de abril a mayo.

En 1208 hizo ampliar el palacio de Eugenio III, situado al norte de la basílica de San Pedro. Restaura el aula, rehace la logia y añade otras *domus novae:* un edificio con capilla, la capellanía y un aposento; luego un edificio para la cocina, la botillería, los establos y otro más para los principales oficios de la curia, es decir, la cámara, la cancillería y la capilla. Se trataba de construcciones separadas y autónomas, situadas en la colina del *mons Saccorum,* cuesta abajo hacia la basílica vaticana.

Inocencio III no fue solamente el auténtico creador de una nueva residencia papal (del papa y de la curia romana) en el Vaticano. También fue el papa que enriqueció la basílica de San Pedro del Vaticano con intervenciones simbólicas de extraordinaria importancia.

La gran restauración del ábside de San Pedro refleja las concepciones eclesiológicas de Inocencio III y, por tanto, debe entenderse como una manifestación de la Iglesia y del pontífice. En el centro del mosaico del papa Inocencio estaba representado Cristo bendiciendo en el trono, flanqueado por san Pedro y san Pablo entre dos palmeras. Bajo la zona del friso el papa también hizo sustituir la inscripción del siglo IV en la orla inferior del mosaico con una nueva inscripción que definía la basílica vaticana como «madre de las iglesias» *(mater ecclesiarum),* un título por el que los canónigos lateranenses habían luchado durante siglos y que sin embargo ahora se le concedía taxativamente a la basílica vaticana[49]. Inocencio III y la *Ecclesia Romana* aparecen

[46] A. M. Voci, *op. cit.*, p. 22.
[47] R. Krautheimer, *Rome,* cit., pp. 311 ss.
[48] *Ibid.*, pp. 265 ss.
[49] M. Maccarrone, *op. cit.*, p. 1352.

representados en la zona central del friso, encabezando las dos filas de corderos y colocados a continuación del trono en estrecha relación con éste, en una posición verticalmente axial respecto al Cristo de la *maiestas*. El pontífice asume un inédito lugar central, situándose en una relación extraordinariamente eficaz con la personificación erecta y triunfal de la *Ecclesia Romana*. Ésta, representada como una joven mujer, lleva el estandarte con las llaves y está coronada por una vistosa corona con gemas que la «identifica inequívocamente como *imperatrix*»[50]. El papa porta el palio y la tiara. La figura del papa resume la dignidad sacerdotal y la real de Cristo. El papa dirige sus manos hacia la *Ecclesia Romana*, un gesto que tal vez debería ser leído en clave feudal. En el ejercicio de la «plenitud del poder» (*plenitudo potestatis*) del papa, entendida en su doble dimensión, eclesial (palio) y temporal (tiara), el pontífice ejerce su gobierno de la Iglesia romana sin medición alguna, pues su poder proviene de manera inequívoca de Cristo (trono /cordero).

La renovación de la basílica vaticana por deseo de Inocencio III afectó también a la Confesión que contiene la tumba de san Pedro. Una inscripción todavía *in situ* testimonia que Inocencio III hizo poner delante del Nicho de los Palios una gran rejilla metálica de 24,5 metros de larga y 0,43 centímetros de alta, de cobre dorado y esmaltes, encargados a artistas lemosines (figs. 5 y 6), realizada tal vez durante los preparativos del cuarto concilio lateranense (1215). Dentro de una especie de fachada con dos órdenes de arcos se encontraban unas pequeñas estatuas de los doce apóstoles flanqueando a Cristo en majestad entre los símbolos de los evangelistas, cinco de las cuales, las únicas conservadas, están ahora en el Museo Sacro de la Biblioteca Vaticana[51]. Una inscripción explica el sentido del programa: Cristo es juez de todos

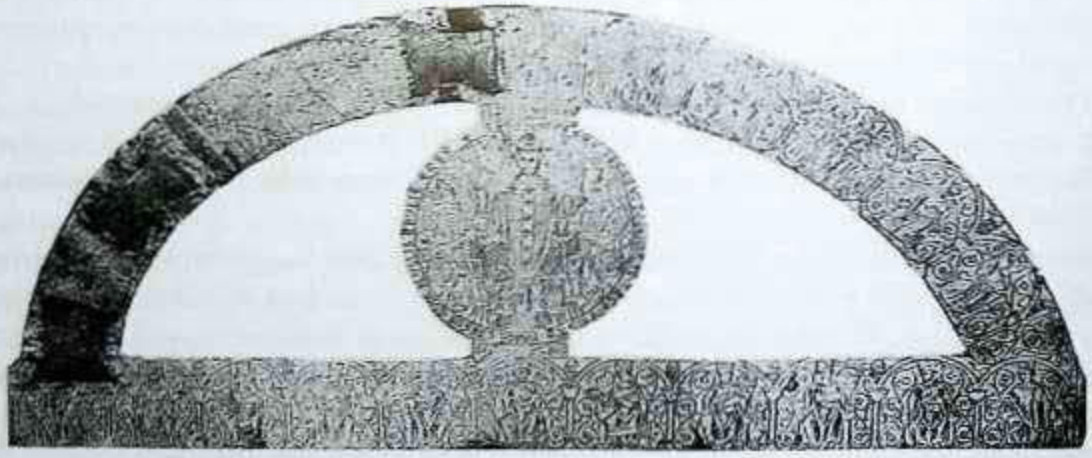


Figura 5. Orfebres lemosines, puerta del frontal de la *Confesión de san Pedro* en el Vaticano, parte posterior, cobre dorado y esmaltado, antes de 1215.

[50] A. Iacobini, «Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano», en M. Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma, 1989, p. 128.

[51] S. de Blaauw, *«Cultus et decor». Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, II, Ciudad del Vaticano, 1994, pp. 654-656; F. Vitale, «Il frontale della confessione Vaticana», en *Federico II e l'arte del Duecento*, Actas de la III Semana de estudios de historia del arte medieval de la Universidad de Roma, II, Galatina, 1980, pp. 159-172 y A. Iacobini, «Innocenzo III», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, 1996, p. 390.

Figura 6. Orfebres lemosines, puerta del frontal de la *Confesión de san Pedro* en el Vaticano, parte anterior, detalle del medallón central, cobre dorado y esmaltado, antes de 1215.

los pueblos y lo demuestra rodeándose de los apóstoles, pero el papa, que aquí además lleva el nombre del donador –Inocencio III–, ocupa un puesto privilegiado, que es el de san Pedro[52].

La basílica vaticana poseía una reliquia de excepcional significado simbólico: el cuerpo del apóstol Pedro. Pero las reliquias que habían sido recogidas por los papas a lo largo de los siglos de la Alta Edad Media se conservaban sobre todo en Letrán, en concreto en la capilla «privada» de los papas, el *Sancta Sanctorum*. La lista proporcionada por la *Descripción de la basílica lateranense*, ya en su primera versión (poco posterior a 1073), es impresionante[53]. Sin embargo, durante el siglo XII, parece que las reliquias de la basílica vaticana despertaron casi de golpe un creciente interés. Es el periodo en el que está documentada por primera vez la extraordinaria transformación del trono de Carlos el Calvo en una de estas reliquias, hacia 1100: el abad Avilo de la abadía bávara de Tegernsee se llevó entonces de Roma tres presuntas reliquias de san Pedro, en concreto «del cuerpo de san Pedro, de su cruz y de su cátedra»[54]. En la segunda mitad del siglo XII se encuentra en las fuentes una nueva leyenda centrada en los *cuerpos* de los apóstoles Pedro y Pablo, cuya función fue tal vez la de equilibrar la gran celebridad de las cabezas de los apóstoles veneradas en Letrán. La leyenda aflo-

---

[52] A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara*, cit., pp. 23 ss.

[53] R. Valentini y G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma, 1953, p. 356.

[54] *Monumenta Germaniae Historica* (citado a partir de ahora con las siglas *MGH*), *Scriptores* (citado a partir de ahora con las siglas *SS*), XV, p. 1068; sobre las reliquias de la basílica vaticana en los siglos XII y XIII, cfr. sobre todo M. Maccarrone, *op. cit.*, p. 1340.

ra desde antes en la *Descripción de la basílica vaticana* de Pietro Mallio, en la que se lee que el altar de la Confesión de la basílica vaticana conserva no sólo el cuerpo de Pedro, sino también el de Pablo[55]. La leyenda fue recuperada en 1192 por otro canónico de San Pedro, Romano, quien añade un elemento nuevo: en el altar de los santísimos Pedro y Pablo, situado delante de la Confesión vaticana, «habían sido pesados los preciosos huesos» de los apóstoles Pedro y Pablo[56]. Son unas décadas importantes para el valor simbólico de las reliquias de los apóstoles Pedro y Pablo: en 1195, Celestino III deposita unas reliquias de los apóstoles Pedro y Pablo en el altar mayor de San Salvador *alle Coppelle* por él consagrado. Unas reliquias similares se pusieron un año después debajo del altar de San Eustaquio[57].

Justo durante el pontificado de Inocencio III, el canónigo de San Pedro, Romano, introduce un nuevo argumento en la polémica contra Letrán, representado por el hecho de que en el Vaticano estaba y se veneraba la «cátedra de san Pedro» *(cathedra Petri)*[58]. El trono estaba situado en la basílica vaticana en la capilla de San Adriano y, hacia 1200, se consideraba, sin duda, la cátedra «material» de san Pedro, es decir, la cátedra en la que se habría sentado el primer obispo de Roma: se había convertido, por tanto, en un símbolo visible del papado romano[59]. No fue fruto de la casualidad que Inocencio III, el 22 de febrero de 1198, fiesta de la Cátedra de san Pedro (fig. 7), se sentara en la cátedra de san Pedro «no sin evidente ostentación y común admiración»[60]. El propio papa recordó el hecho en su primera carta al cabildo de la basílica (13 de marzo de 1198)[61].

Figura 7. La «cátedra de san Pedro», h. 870-875.

[55] R. Valentini y G. Zucchetti, *op. cit.*, III, p. 384.
[56] *Ibid.*, p. 421.
[57] M. Maccarrone, *op. cit.*, pp. 1341-1342.
[58] *Ibid.*, p. 1357.
[59] Cfr. también A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara*, cit., pp. 13 ss.
[60] *Patrologia Latina* (citada a partir de ahora con las siglas *PL*), 214, col. XX.
[61] Sobre este hecho cfr. A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara*, cit., pp. 13 ss.

Unos años antes, en 1191, a Felipe Augusto, rey de Francia, se le enseñó una de las más importantes reliquias conservadas en la basílica vaticana, el icono de Cristo llamado *Verónica*, en cuyo honor Inocencio III instituyó en 1208 una procesión solemne que se haría el segundo domingo después de la Epifanía (6 de enero), «con himnos y cánticos, salmos y antorchas». Ese día, la imagen de Cristo llamada *Verónica* debía ser transportada por los canónigos de San Pedro desde la basílica vaticana hasta la cercana iglesia de Santa María *in Sassia* «en un relicario fabricado especialmente para esto, de oro y plata y con piedras preciosas». La decisión del papa Inocencio sólo puede ser interpretada como una solemne confirmación de su gran interés por la basílica de San Pedro del Vaticano. Si bien es verdad que la restauración del espléndido icono akeropita que se guardaba en Letrán, llamado «Uronico» –llevada a cabo por deseo expreso de Inocencio III–, indica por parte del pontífice su voluntad de establecer un sólido equilibrio entre los dos mayores centros de la Roma papal[62].

El valor simbólico de la *Verónica* no se les pasó por alto a los papas del siglo XIII. ¡Nicolás IV llegó incluso a afirmar (1289) que la reliquia de la Verónica era más importante que la del cuerpo del apóstol Pedro sobre cuya tumba había sido edificada la basílica constantiniana! El propio Cristo habría querido que se venerase en la basílica vaticana la imagen de su rostro[63].

A partir de Inocencio III, los gestos de los papas a favor de la basílica vaticana se multiplican. Una serie ininterrumpida de seis papas instituyen aniversarios en la basílica vaticana acompañándolos de importantes donaciones[64]. Gregorio IX es enterrado en San Pedro del Vaticano en un sarcófago de pórfido, como ya habían hecho Inocencio II y Adriano IV en Letrán. Medio siglo después se asiste a una verdadera novedad. En efecto, Nicolás III es el primer papa que erige una capilla funeraria en la basílica vaticana. Bonifacio VIII seguirá su ejemplo ordenando, desde los primeros meses de su pontificado, la edificación de una capilla funeraria y de un *gisant* (fig. 8)[65].

Una novedad de naturaleza ritual, hecha oficial en el ceremonial de Gregorio X (1272-1273), consagró la promoción de la basílica vaticana a espacio simbólico privilegiado. En efecto, este papa ordenó[66] que la misa de consagración en San Pedro precediera a partir de entonces a la toma de posesión de Letrán.

La consecuencia fue que la coronación adquirió un significado nuevo, y por esta razón, hacia finales del siglo XIII, las fuentes empiezan a sustituir la palabra *coronar* por la más antigua de *consagración*[67]. Ya un ceremonial de finales del siglo XIII se dedica principalmente a describir la coronación del papa[68]. Además, el término *coronatio* apa-

---

[62] B. Bolton, *op. cit.*

[63] A. Frugoni, «Il Giubileo di Bonifacio VIII», en *id.*, *Incontri nel Medio Evo*, Milán, 1979, p. 77, e *id.*, «Veronica nostra», *ibid.*, pp. 328-337.

[64] M. Borgolte, *op. cit.*, p. 187.

[65] M. Maccarrone, «Il sepolcro di Bonifacio VIII en la Basilica Vaticana», en A. M. Romanini (ed.), *Roma Anno 1300*, cit., pp. 753-771, y A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit, pp. 319-323.

[66] M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*, I, Bruselas-Roma, 1977, pp. 171 ss.

[67] B. Schimmelpfennig, «Die Krönung des Papstes im Mittelalter dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3.9.1458)», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* XIV (1974), p. 215, n. 100.

[68] M. Andreu, *Le pontifical romain au Moyen-Âge*, III, Ciudad del Vaticano, 1940, pp. 665-669.

Figura 8. Arnolfo di Cambio y colaboradores,
Sarcófago de Bonifacio VIII, 1295-1300. Roma, Grutas Vaticanas.
Figura 9. *Coronación de Bonifacio VIII*, miniatura del *De Coronatione*
de Jacopo Gaetano Stefaneschi, 1289-1299.

rece también en el título del tratado que el cardenal Jacopo Gaetano Stefaneschi consagra precisamente a la coronación de su tío, el papa Bonifacio VIII. El autor incluso hizo añadir en uno de los primeros folios del códice, en el margen inferior, una miniatura como ilustración de la coronación que resulta ser la representación más antigua de una coronación papal correspondiente a un hecho real[69]. La coronación se celebra ante el pórtico vaticano, es decir, en el exterior, así como la describe Stefaneschi (fig. 9). Algunos detalles arquitectónicos se pueden reconocer, al menos en parte, en las reconstrucciones de la fachada medieval de la basílica de San Pedro.

Al concederle semejante importancia a la coronación, Gregorio X elevó al ápice la *imitatio imperii* por parte del papado. Y, desde luego, no se debe a la casualidad que

[69] Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat. 4933, fol. 7v. El códice ha sido datado de manera convincente (1289-1299) por E. Condello, «I codici Stefaneschi: uno "scriptorium" cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone», *Archivio della Società Romana di Storia Patria* CX (1987), pp. 52-53; aunque esta datación ya había sido propuesta por S. Maddalo, «Bonifacio VIII», cit., p. 149, n. 120; cfr. A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara*, cit., pp. 74-76.

esta decisión, posterior a la muerte del emperador Federico II Hohenstaufen (1250), se tomara en un momento en el que el imperio estaba vacante.

También desde el punto de vista residencial el Vaticano seguía ejerciendo una fuerte atracción. Nada más ser elegido papa, Nicolás III puso en marcha la adquisición de terrenos y viñas junto a la basílica para la construcción de nuevos *palatia* y jardines. El palacio estaba netamente separado entre un ala de representación (*aula prima, aula secunda* y *aula tertia*) y de culto (*capella magna* y *capella parva*) y un ala (a noreste) que comprendía una serie de cámaras destinadas al uso privado del papa y sus familiares. Esta estructura, ligeramente ampliada hacia el norte con una sala que más tarde fue llamada «aula de los papas», permaneció prácticamente inalterada hasta el regreso de los soberanos pontífices a Roma a mitad del siglo XV. La «gran capilla» que Inocencio III había hecho edificar (en honor de san Martín) en el palacio vaticano debía servir para las celebraciones litúrgicas, en especial durante las grandes fiestas solemnes. Era una decisión importante, que marcaba el nacimiento de una real y auténtica liturgia palatina. Bajo el pontificado de Inocencio III, las celebraciones litúrgicas fuera de palacio (tanto en Roma como fuera) se redujeron cada vez más a favor de una liturgia concentrada en el palacio y en su principal capilla, que en algunos documentos es llamada *capella magna*. A ésta se le añadió la pequeña capilla privada del papa, lugar en el que se celebraba o se escuchaba misa.

A las capillas ya existentes en el palacio vaticano, Nicolás III añadirá en 1278 una «pequeña capilla» dedicada a san Nicolás, su patrono y protector de los capellanes. En efecto, este nuevo espacio sagrado estaba destinado exclusivamente a los capellanes. Se edificó una «capilla secreta» dentro del apartamento privado del papa, muy probablemente en el palacio de Inocencio IV. Eran espacios para la meditación y la oración y debían hacer posibles los momentos de recogimiento, junto a una liturgia solemne y pública cada vez más exigente.

Al palacio vaticano Nicolás III le añadió algunas alas en torno al Patio del Papagayo y una sólida e imponente logia (aún hoy incorporada al Patio de San Dámaso) enfrente del «burgo»; para llegar cómodamente a la basílica de San Pedro hizo construir una escalera[70]. Parte de la decoración se encuentra todavía *in situ*, mientras algunos murales, despegados en época relativamente reciente, se conservan en la Pinacoteca Vaticana. Los frescos más antiguos del conjunto, que quizá son veinte años más antiguos que el pontificado de Nicolás III, se encuentran en la sala de una torre hecha construir por Inocencio III y englobada en los nuevos edificios del papa Orsini.

En la Sala del Papagayo (o Sala vieja de los Suizos) y en la Sala de los Claroscuros del actual palacio apostólico, frondosos festones de flores y hojas están enriquecidos con figuras de aves; en la Sala de los Paramentos, unos motivos vegetales más esquemáticos en forma de corazón se alternan con grifos de evidente significado heráldico, que tal vez deberían ser leídos como una especie de divinización de la figura del pontífice. Estas pinturas, que seguramente fueron completadas después de la

[70] Sobre las diferentes intervenciones de Nicolás III en el Vaticano cfr. M. D'Onofrio, «Le committenze e il mecenatismo di papa Niccolò III», en A. M. Romanini (ed.), *Roma Anno 1300*, cit., pp. 553-562, y A. Tomei, «Un modello di committenza papale: Niccolò III e Roma», en A. M. Romanini (ed.), *Sancta Sanctorum*, cit., pp. 192-201.

muerte del papa por el cardenal Matteo Rosso Orsini († 1305), sobrino del pontífice, «refinadas y de sabor clasicista, no están relacionadas con los tradicionales esquemas didácticos o narrativos, sino que preludian iconológicamente una cultura nueva, áulica, protohumanista»[71].

Las obras de Nicolás III habían transformado los edificios administrativos de Inocencio III y la «torre-castillo» de Inocencio IV en una agradable residencia. El palacio vaticano tenía ahora el aspecto de una mansión principesca.

Nicolás III también transformó toda el área del Vaticano. Aprovechando un trozo de las murallas leoninas, se comunicó el palacio vaticano con el Castel Sant'Angelo a través de un largo corredor, llamado el «pasillo del Burgo». De esta forma se integraba la nueva residencia papal en el sistema de fortificación controlado por los Orsini. Además del palacio, el papa creó vastos jardines. En 1278 y 1279 había comprado un grupo de viñas y de terrenos arbolados para crear los jardines junto a su palacio de San Pedro. El jardín, además de ser un hermoso vergel, encerraba un parque de animales exóticos. Poseer animales salvajes era para los papas de las últimas décadas del siglo XIII un acto simbólico de poder y el reflejo de una vida de corte fastuosa, digna de un Federico II. El plano a la acuarela de Roma realizado en 1323 por fray Paolino Veneto reproduce el parque pontificio de animales exóticos como un teatro con escenas de caza, elemento excepcional y característico del nuevo Vaticano que Nicolás III y Bonifacio VIII habían contribuido a reformar[72].

Nicolás III fue el único papa del siglo XIII que eligió vivir de forma estable en el Vaticano. No existe de él ninguna carta registrada, fechada en Letrán. Además, la fórmula que sirvió para datar las cartas escritas en el Vaticano es significativa: «Romae apud S. Petrum in palatio nostro» se lee, por ejemplo, en un documento del 27 de enero de 1278[73]. Pero también sus inmediatos sucesores, Honorio IV y Nicolás IV, se trasladaron allí a menudo. Bonifacio se alojó por lo menos una vez al año; durante tres inviernos seguidos, es decir, en el periodo de los duros conflictos que le enfrentaron a los Colonna (1296-1297), prefirió, también por razones de seguridad, habitar en el Vaticano hasta bien pasada la primavera.

El interés del papa Orsini por la basílica vaticana debe interpretarse también en clave de historia familiar. En efecto, los Orsini estaban ligados desde hacía décadas a la basílica de San Pedro, que controlaban mediante el nombramiento de los canónigos. Ya en octubre de 1276, antes de la elección al solio pontificio, Giovan Gaetano Orsini había sido nombrado arcipreste de la basílica de San Pedro. De hecho, la familia Orsini poseía, desde la mitad del siglo XIII, la principal fortaleza de Roma, el Castel Sant'Angelo. El papa lo recordó cuando hizo pintar al fresco la capilla *Sancta Sanctorum,* cuya función ya tenía de por sí un carácter oficial. En la pared que alberga las historias de los mártires Pedro y Pablo aparece en el centro el Castel Sant'Angelo, que «con Nicolás III se confirma como lugar de propiedad de los Orsini y centro del sistema defensivo vaticano».

---

[71] M. D'Onofrio, *op. cit.*, p. 557; cfr. N. Carta, «Gli affreschi di Niccolò III nei Palazzi Vaticani», en M. Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta,* cit., pp. 219-220.

[72] A. Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana alla corte dei papi del Duecento,* Roma-Bari, 1996, pp. 15 ss.

[73] A. Potthast, *op. cit.*, n. 21265.

Todo ello indica un problema importante, que volveremos a encontrar a propósito de los palacios papales aparecidos durante el siglo XIII en algunas localidades del Estado pontificio, y es el hecho de que en la historia de los lugares del poder del papado, sobre todo durante el siglo XIII, existiera una frontera relativamente lábil entre público y privado. Es más, en todo caso lo privado se impondría incluso sobre lo público.

Honorio IV, elegido en Perugia el 2 de abril de 1285, escogió como residencia la antigua sede de su familia en el Aventino, donde ya Honorio III había tenido una casa, luego cedida al convento de Santa Sabina. Honorio IV hizo construir allí un palacio nuevo que habitó como «residencia continua», menos en verano, cuando tenía la costumbre de trasladar la curia a Tívoli[74].

Su sucesor, Nicolás IV, vivió a menudo (1278, 1289, 1290, 1292) en el palacio junto a la basílica de Santa María la Mayor, controlada por los Colonna, a los que estaba muy unido. En ese palacio, que había hecho restaurar, murió el 4 de abril de 1292[75].

La movilidad residencial de los papas en el Estado pontificio

Ya lo hemos visto: a partir de la mitad del siglo XII, y durante todo el siglo XIII, los papas disponen en Roma de dos residencias, Letrán y el Vaticano. El deseo de crear una real alternancia entre estos dos centros residenciales es una de las grandes novedades del periodo que nos interesa. A esta movilidad urbana, llena de motivaciones de todo tipo y tan claramente perceptible desde el pontificado de Inocencio III, habría que añadirle otra: durante el siglo XIII, los papas viajaron con frecuencia por el Estado pontificio, fijando su residencia en las ciudades del Lazio y de Umbría[76].

Hacia la mitad del siglo XII, la presencia de los papas en las ciudades del Lazio se hizo de improviso más frecuente. El pontificado de Eugenio III dura cien meses; el papa transcurrió dieciséis en Roma (de los cuales dos en Trastevere por motivos de seguridad) y cincuenta y dos en el Patrimonio de San Pedro, residiendo en Narni, Viterbo, Civita Castellana, Vetralla, Sutri, Tusculum, Anagni y Ferentino. Hacia 1150 incluso mandó construir un palacio en la ciudad de Segni, al sur de Roma. Su sucesor, el inglés Adriano IV, vivió treinta meses en Roma y un poco menos de un tercio de su pontificado en el Patrimonio. El papa también se estableció en Orvieto, una ciudad que ningún otro pontífice había visitado antes de él; después, con la llegada del invierno (octubre-noviembre), «bajó hacia la amena y populosa Viterbo»[77].

Con Inocencio III se asiste a una auténtica novedad. Desde el primer año de su pontificado, al comienzo del verano romano, este papa se trasladó con su corte a Rieti (19 de julio-15 de agosto) y a Spoleto (19 de agosto-14 de septiembre). Después de haber

---

[74] Tolomeo da Lucca, «Historia ecclesiastica», en L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, Roma, 1727, col. 1.194, cfr. Martino Polono en *MGH, SS*, XXII, p. 482.

[75] Los cardenales Giacomo y Pietro Colonna fueron ambos arciprestes de la basílica de Santa María la Mayor. Sobre el palacio, cfr. G. Biasiotti, *La basilica esquilina di Santa Maria Maggiore e il palazzo apostolico «apud Sanctam Mariam maiorem»*, Roma, 1911.

[76] A. Paravicini Bagliani, «La mobilità della Curia Romana», cit.

[77] *LP*, II, p. 395.

Principales asentamientos del Estado Pontificio.

residido durante algún tiempo en Perugia, Amelia, Todi y Civita Castellana, vuelve a Roma en otoño. Se aloja dos o tres días en el Vaticano y luego pasa el invierno en Letrán. El año siguiente, el escenario es idéntico. El papa deja Roma el 3 de julio dirección Segni, su ciudad natal. Luego va a Anagni, y aquí se queda todo el invierno. Para Inocencio III dejar Roma al comienzo del verano se convierte en una costumbre. En trece años de los dieciocho de su pontificado, el papa pasa el verano fuera de Roma. La novedad es importante: los dos inmediatos predecesores de Inocencio III, los romanos Clemente III y Celestino III, jamás habían dejado la Urbe. Los traslados de la corte de Inocencio III marcan, por tanto, una alternancia invierno-verano sorprendentemente nueva. Durante los dieciocho años de su pontificado, el papa dejó Roma catorce veces entre abril y agosto, sobre todo en los meses de mayo (cinco) y junio (tres) y volvió tres veces en septiembre, seis en octubre y dos en noviembre. Solamente en los años 1199, 1200, 1204, 1205 y 1210 Inocencio III permanece en Roma durante todo el verano por causas de fuerza mayor: en 1204 y en 1205 se lo impidieron los desórdenes de Roma; en 1210 tuvo que quedarse en la Urbe para poder afrontar mejor a Otón IV.

Este joven papa –tenía treinta y siete años de edad cuando fue elegido– vivió, por tanto, más de un cuarto de su pontificado fuera de la Urbe, en una decena de ciudades al sur y al norte de Roma. Los viajes de Inocencio III giran en torno a las regiones cercanas a Roma, en su tierra natal, en las ciudades de Segni, Sora y Anagni, los cercanos Castillos, Subiaco, el Patrimonio de la Tuscia*, y sobre todo Viterbo. Pero el hecho de que Inocencio III se estableciera en estos lugares siempre en verano (1207, 1209 y 1214) indica más bien otras motivaciones, que un cronista contemporáneo, el abad Guillermo de Andrés (en Flandes), explica así: «El señor papa Inocencio III dejó Roma temporalmente a causa del verano, que era *contrario a su cuerpo,* y residió en Viterbo como si fuera su ciudad». Afirma, además, que esta ciudad había sido elegida por la facilidad para abastecerse de víveres y porque disponía de comodidades «tanto para los clérigos y los laicos que siguen su curia como para la infinita multitud de peregrinos que llegan cada día»[78].

Inocencio III muere el 15 de julio de 1216 en Perugia, adonde había llegado el 18 de abril, sin duda para pasar allí el verano. También el nuevo papa, Honorio III, elegido en esa ciudad, pasa casi un tercio de su pontificado fuera de la Urbe. A las ciudades de Anagni, Ferentino y Segni añade Orvieto, Rieti y Tívoli. Mucho más anciano que su predecesor, Honorio III se ausenta de Roma cada año a la llegada del verano, menos en 1221 y 1224. La alternancia es menos regular de lo que fue con Inocencio III, pero se mantuvo la tradición. A partir de 1226, y hasta el período aviñonés, ningún papa pasó un verano entero en la Ciudad Eterna.

La costumbre de dejar Roma a comienzos del verano llegó a tal punto que en las primeras décadas del siglo XIII los romanos cogieron el hábito de llamar al palacio de Letrán el «palacio de invierno»[79]. Mientras en los años 1204-1206, 1206-1207 y 1207-1208 Inocencio III pasó el invierno en San Pedro, en los inviernos 1198-1203 y desde

---

* Actualmente, provincia de Viterbo *[N. de la T.]*.

[78] *MGH, SS,* XXIV, p. 732.

[79] Cfr. *supra,* n. 42.

1208 hasta el final de su pontificado el papa habitó en Letrán. La situación es análoga a la de sus sucesores: Honorio III y Gregorio IX residieron en el palacio de Letrán durante todos los inviernos que pasaron en Roma. ¡Por supuesto, Letrán no había dejado de ser la residencia oficial de los obispos de Roma!

La movilidad de la curia romana en el siglo XIII es un fenómeno de grandes dimensiones: en efecto, entre 1198 y 1304, los papas han vivido fuera de Roma casi sesenta años, de los cuales casi cuarenta en el Estado Pontificio. Ningún pontificado se desarrolló completamente en Roma. De diecinueve papas del siglo XIII, once vivieron más de la mitad de su pontificado fuera de la Urbe. Seis papas, entre ellos los tres papas franceses de ese siglo, jamás entraron en Roma y pasaron todo su pontificado en ciudades como Viterbo, Montefiascone, Orvieto y Perugia.

Palacios públicos. La primera residencia papal de la que tenemos noticia es el palacio que Eugenio III se hizo construir en Segni. El *Liber pontificalis* lo define como *palatium*, un término que subraya el carácter público del edificio[80]. Alejandro III canonizó aquí a Tomás Becket (2 de febrero de 1173)[81] y Lucio III a Bruno de Segni (septiembre de 1181)[82]. Inocencio III lo habitó por lo menos en tres ocasiones.

También el *palatium* de Montefiascone, que Inocencio III hizo ampliar[83], pertenece a la red de residencias oficiales que los papas edificaron en el naciente Estado pontificio. Montefiascone era una de las fortalezas (*munitiones*) que Inocencio III recuperó de la Sede Apostólica y dio en «custodia» a «sus castellanos» El 31 de julio de 1207, Inocencio III recibió en el palacio de Montefiascone el juramento de fidelidad del conde Ildebrandino de Santa Fiora y le confirió el condado de Montalto[84]. Mucho más tarde, Urbano IV le añadió (1262) una «casa para habitar», es decir, algunos aposentos personales reservados al pontífice. En la cercana iglesia de San Flaviano hizo preparar un trono y un altar, que consagró el 4 de octubre de 1262. Desde el pórtico (visible hoy en día) se accedía al palacio; la bífora gótica del piso superior recuerda a las de la logia del palacio de Viterbo. Las transformaciones del siglo XIV (debidas a Urbano V, que residió aquí en 1365, poco después de su regreso a Roma) hicieron que se perdiera la capilla del papa Inocencio, así como la torre y los apartamentos privados de Urbano IV. Ya desde comienzos del siglo XIV, el palacio sirvió de residencia oficial a los rectores del Patrimonio de la Tuscia creados por Inocencio III[85]. Asimismo, el palacio y la torre que Gregorio IX quiso edificar en Otricoli, y que no llegaron a construirse, tenían una función pública: es decir, debían servir, según la expresión del papa, «ad opus Romanae

---

[80] *LP*, II, p. 387.

[81] *LP*, II, p. 426.

[82] P. Toubert, *Les structures du Latium médiéval*, II, Roma, 1973, p. 1053, n. 5.

[83] *PL* 214, XXVIII.

[84] L. Pieri Buti, *Storia di Montefiascone*, Montefiascone, 1870, pp. 86-87; sobre las residencias papales del siglo XIII fuera de Roma, cfr. la óptima síntesis de A. M. Voci, «I palazzi papali», en S. Carocci (ed.), *Itineranza pontificia. La mobilità della Curia papale nel Lazio (secoli XII-XIII)*, Roma, 2003. Agradezco a Anna Maria Voci que me dejara consultar su texto manuscrito.

[85] En 1316 fue incluso definido por el rector Bernardo de Cuccinaco «in signum universalis dominii provincie patrimonii»: cfr. L. Pieri Buti, *op. cit.*, p. 42.

ecclesiae»[86]. De más difícil ubicación resulta, en cambio, el castillo de Corneto, e Inocencio III fue el único papa del siglo XIII que, según parece, lo llegó a habitar[87]. Situado en un cerro, desde allí se podían divisar los Montes de Tolfa y el mar, las islas del Giglio, de Montecristo y de Giannutri.

Palacios obispales. El número de palacios que hicieron construir los pontífices como residencia oficial de los papas, en relación con la construcción del naciente Estado pontificio, no es muy elevado[88]. Tal vez la razón resida también en el hecho de que los papas, cuando dejaban Roma para trasladarse a una localidad del Estado de la Iglesia, se alojaban normalmente en monasterios (como, por ejemplo, Subiaco[89]) y en los palacios de los obispos. En efecto, en las ciudades obispales, el papa gozaba del derecho de ocupar, en caso de necesidad, la *domus episcopi*[90]. A menudo, durante el siglo XIII, los papas requisaron el palacio del obispo para poder fijar ahí su residencia. Lo sabemos en los casos de Orvieto, Rieti, Tívoli[91], Tuscania, Viterbo y puede que también Ferentino y Spoleto. En Anagni, el *palatium* en el que Alejandro III recibió a dos embajadores de Barbarroja, que no le había mostrado ninguna reverencia[92], seguramente podría ser identificado con el palacio obispal.

El caso de Viterbo merece un análisis aparte[93]. Ya en 1210, el palacio de los obispos de Viterbo era conocido como «palacio del papa»[94]. Inocencio III había pasado aquí dos veranos, en 1207 y 1209. Estas estancias le habían revelado que Viterbo era una verdadera ciudad, no un *oppidum,* como lo eran las demás ciudades del Lazio meridional –Segni o Anagni–, en las que había vivido hasta entonces. La ciudad, en pleno desarrollo económico, se hallaba situada en una gran vía de comunicación (la vía Cassia), abierta a las relaciones directas con el norte de Italia y con Europa. El título de «palacio del papa» esconde, según parece, el deseo del sumo pontífice de conceder a la curia romana una cierta estabilidad residencial dentro de la alternancia entre Roma y otras ciudades del Estado pontificio.

En 1255, bajo el pontificado de Alejandro IV, los cronistas de Viterbo hablan del proyecto de construir un palacio nuevo «con objeto de que el sumo pontífice venga a establecerse a Viterbo». Los gastos[95] corrieron a cargo de la ciudad. El proyecto con-

---

[86] *LC,* II, pp. 520-521.

[87] *PL* 214, CLXVI-CLXVII.

[88] A. M. Voci, *op. cit.*

[89] K. Hampe, «Eine Schilderung des Sopmmeraufenthaltes der römischen Kurie unter Innozenz III», *Historische Vierteljahrsschrift* VIII (1905), pp. 509-535.

[90] B. Schimmelpfenning, «"Ad maiorem pape gloriam". La fonction des pièces dans le palais des Papes d'Avignon», en AAVV, *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance,* París, 1994, p. 28.

[91] Honorio IV residía *in palatio episcopali*: A. Potthast, *op. cit.*, n. 22.284.

[92] *LP,* II, p. 400.

[93] Sobre el palacio papal de Viterbo, cfr. la monografía exhaustiva de G. M. Radke, *Viterbo. Profile of a Thirteenth-Century Papal Palace,* Cambridge, 1996.

[94] M. Maccarrone, *Studi su Innocenzo III,* Padua, 1972, p. 57.

[95] También en Asís la ciudad tuvo que encargarse de preparar una residencia papal digna. En efecto, el biógrafo de Inocencio IV cuenta que en 1253 el papa se había alojado en el convento de franciscanos, pero el vera-

tinuó con los dos papas franceses Urbano IV, elegido en Viterbo, y Clemente IV. En 1267 se construyó una «logia del papa» con doble fachada, al norte y al sur. Desde allí, Clemente IV excomulgó a Corradino de Suabia el 26 de noviembre de 1268. En 1270, el *podestà* de Viterbo, Raniero Gatti, encerrará en aquél a los cardenales para obligarlos a acelerar la elección del nuevo papa[96]. En este mismo palacio se celebraron los cónclaves de Viterbo, los que vieron la elección de Juan XXI, Nicolás III y Martín IV. El 1 de mayo de 1278 los viterbeses prometieron al camarlengo Angelo dei Vezzosi, y por él a Nicolás III, que edificarían y completarían algunas habitaciones del palacio y de sus anexos y que construirían otras nuevas «según el deseo y las decisiones del señor papa o de su camarlengo»[97]. Pero Nicolás III residió solamente unos pocos meses en Viterbo, desde finales de junio hasta la mitad de octubre de 1278.

También el palacio obispal de Rieti fue transformado para que fuera residencia papal. La iniciativa la tomó el obispo Pietro II Guerra, que en 1283 mandó edificar la amplia aula, iluminada por siete bíforas, y en 1288 añadió la logia papal y la escalera que, como en Viterbo, llevaba al salón a través de la logia[98]. Aquí Nicolás IV renovó a Carlos II de Anjou y María de Hungría, que habían sido coronados en la catedral, el acta de concesión del reino de Sicilia. En 1298 también Bonifacio VIII habitó en el palacio durante tres meses.

En Perugia, Benedicto XI no se alojó, y puede que tampoco ninguno de sus predecesores, en el palacio del obispo, sino que fueron huéspedes de los canónigos[99]. En la canónica tuvo lugar el cónclave que eligió como papa a Clemente V, y es lícito pensar que también los demás cónclaves que se hicieron en Perugia durante el siglo XIII (para las elecciones de Honorio III, Clemente IV, Honorio IV y Celestino V) se llevaron a cabo en ese palacio.

Palacios privados (y públicos). Los palacios que hicieron construir en Anagni Gregorio IX y Bonifacio VIII eran de por sí palacios de propiedad de sus familias; de hecho, sirvieron también como residencias oficiales del papa y como centros administrativos.

El palacio de Gregorio IX, llamado «palacio grande» en una fuente de la época, había sido construido en un terreno de propiedad del padre. En los primeros meses de su pontificado, el papa decidió donarlo a su sobrino Mattia de Papa, pero reservándose el derecho de habitarlo con sus familiares. Allí es donde Gregorio recibió en

---

no siguiente, cuando volvió a Asís para «pasar el verano», el mismo biógrafo habla de una residencia papal dañada por las tropas imperiales, que la ciudadanía de Asís se comprometió a restaurar a su costa; cfr. F. Pagnotti, «Niccolò da Calvi e la sua Vita d'Innocenzo IV con una breve introduzione sulla istoriografia pontificia dei secoli XIII e XIV», *Archivio della r. Società romana di storia patria* XXI (1898), p. 114.

[96] A. Franchi, *Il conclave di Viterbo (1268-1271) e le sue origini*, Asís, 1993.

[97] C. Pinzi, *Il palazzo papale di Viterbo nell'arte e nella storia*, Viterbo, 1910; A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma, 1915-1920, pp. 144-156; G. M. Radke, *op. cit.*, e *id.*, «Form and Function in Thirteenth-Century Papal Palaces», en AAVV, *Architecture et vie sociale*, cit., pp. 11 ss. Sobre los acuerdos con Viterbo, cfr. A. Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, cit., pp. 46 ss.

[98] F. Palmegiani, *L'antichissimo palazzo vescovile di Rieti. Ricostruzione storico artistica*, Rieti, 1924, pp. 389-429.

[99] F. A. Ugolini, «Annali e cronaca di Perugia in volgare dal 1191 al 1336», *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Perugia* I (1963-1964), p. 170.

1233 al emperador Federico II y su séquito. Más tarde, en 1254, Inocencio IV (1243-1254) recibió en el palacio «del señor Mattia» a los embajadores del reino de Sicilia «en presencia de los venerables cardenales y del pueblo». Hacia finales de siglo, en 1297, el palacio fue vendido con otras propiedades al marqués Pietro Caetani, hermano de Bonifacio VIII. El papa completaba de esta forma en la ciudad de Anagni toda una serie de adquisiciones para su familia.

Las salas de la planta baja eran sobrias y oscuras. Las del primer piso eran más luminosas. Para acceder a las mismas se pasaba por la logia situada en la fachada. Los arcos apoyaban sobre pilastras con columnas adosadas coronadas por capiteles de esmerada ejecución. También las salas del segundo piso presentaban unas bóvedas sostenidas por arcos transversales que descienden a nivel del suelo. Todas estas salas estaban decoradas con pinturas. En el primer piso se veían formas geométricas de rombos y círculos, completadas con una gran variedad de motivos (pájaros, ajedrezados). La decoración presentaba grandes analogías con las pinturas del castillo de Sermoneta (en la actual provincia de Latina, al sur de Roma), que en esa época era propiedad de la familia romana de los Annibaldi. En la sala del segundo piso, una decoración de rombos cuadrilobulados, rellenos de dibujos de forma cuadrada, en los que se abren margaritas, hacía de tapicería gracias a la sucesión de formas geométricas ricas en elementos decorativos. Varios elementos (un capitel con «ganchos» de flores de lis) recuerdan las soluciones arquitectónicas, sencillas y funcionales, de las que se sirvieron los cistercienses para construir las abadías de Fossanova y Casamari. En efecto, el palacio de Gregorio IX debe considerarse como el edificio gracias al cual las nuevas técnicas monumentales de los cistercienses se difundieron en el sur de Roma.

El 1 de septiembre de 1230, Gregorio IX recibió a Federico II y le ofreció una comida; el emperador había ido para rendirle homenaje y sellar «con un santo beso» la paz entre la Iglesia y el Imperio después de los acuerdos estipulados en San Germano y en Ceprano[100]. Más tarde, en 1239, poco después de haber sido excomulgado por segunda vez, Federico II recordará con ironía su visita a Anagni: Gregorio IX, dirá el emperador en una carta, había querido construirse una «domus mirabilis», es decir, una «regia solis».

El palacio de Bonifacio debía de ser, sin duda, el edificio más grande e imponente de Anagni, con un tamaño igual, si no superior, al de la catedral. En un ala del palacio se encontraban tres pisos de salas. El conjunto debía de resultar un monumento grandioso y excepcional, digno del cardenal que lo había hecho construir en el último cuarto del siglo XIII[101]. Su decadencia se inició en 1303, con el asalto de Guillermo de Nogaret y sus cómplices. En efecto, después del atentado de Anagni, el palacio fue abandonado progresivamente.

Residencias de verano. La *Vita* de Gregorio IX narra que en 1236, cuando se acercaba el verano, Gregorio dejó Viterbo para trasladarse a Terni y luego, en agosto, fue

---

[100] *LC*, II, p. 22.

[101] A. Panza y R. Ferretti, «Anagni nel XIII secolo. Iniziative edilizie e politica pontificia», en *Storia della città*, 1978, pp. 33-76.

a Rieti. Sin embargo, el clima de este lugar no era el apropiado para su reumatismo y por eso regresó a Terni, donde ya había vivido en mayo de 1232 y en octubre de 1235. En Terni Gregorio IX hizo construir una residencia muy confortable, a la sombra de numerosos árboles, puede que cerca de la Cascada de Marmore («iuxta fluenta plenissima»). El anciano pontífice se quedó en Terni hasta marzo de 1237; pero de su palacio no tenemos más noticias. El palacio de Terni es diferente a los que hemos visto hasta ahora; en efecto, era una residencia de verano, así como lo serán más tarde los palacios de Soriano y de Torre Caetani. Aún hoy se puede ver en Soriano el enorme castillo que domina el valle desde la cima de la colina: son los restos de la antigua mansión del papa, levantada sobre un castillo anterior que pertenecía a los Frangipane. Las fuentes literarias de la época la denominan «fortaleza muy protegida» («rocca munitissima») y «castillo reedificado con grandes gastos» («castellum maximis sumtibus raedificatum»). Propiedad después de diversas vicisitudes de la familia Orsini, el castillo ahora se utiliza como casa penal[102]. También los palacios de Segni y Montefiascone, nacidos como palacios públicos, fueron transformados en cómodas residencias papales, aptas para las vacaciones estivales. Anagni, Corneto, Montefiascone, Segni, Soriano, Terni, Torre Caetani son todas residencias erigidas en lugares altos, frescos y sanos, provistos de abundante agua y de una notable belleza natural; son unos sitios ideales, en los que los grandes protagonistas de la corte papal podían «recrear su cuerpo», como dirá Bonifacio VIII en 1299[103].

Salas, capillas privadas y estudios.* Como en los palacios públicos de las ciudades del norte y del centro de Italia, también en los palacios papales del siglo XIII una escalera interior permitía el acceso a la logia y a una o varias salas de gran tamaño.

La logia, que se abría en la parte superior de la fachada que daba a la plaza principal[104], era un símbolo de soberanía: desde la logia el papa podía mostrarse en público durante las ocasiones solemnes y desde la logia podía ser visto y aclamado por todos. Desde la logia, el papa daba la bendición y podía publicar bulas especialmente solemnes.

La escalera era un elemento arquitectónico con importantes implicaciones ceremoniales. El ingreso al palacio podía ser organizado de manera solemne, sobre todo al inicio de su pontificado, después de la ceremonia de consagración y de coronación.

Desde la escalera se accedía a la logia y desde la logia a la sala. El aula era un elemento distintivo fundamental de un palacio papal del siglo XIII. En la sala, el papa llevaba a cabo sus audiencias, reunía a los cardenales en consistorio, y recibía a los embajadores y a los legados. En la sala se daban banquetes para invitados importantes o también la comida solemne que el pontífice elegido fuera de Roma ofrecía a los cardenales, a los altos prelados y a los dignatarios de la ciudad el día de su consagración y co-

---

[102] M. D'Onofrio, *op. cit.*, p. 558.

[103] Sobre los motivos de la movilidad de la corte papal del siglo XIII, relacionados con la «cura corporis» y la «cultura de las vacaciones», cfr. A. Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, cit., pp. 23 ss.

* En italiano, el término «sala» corresponde a «aula». *[N. de la T.]*

[104] G. M. Radke, *Viterbo*, cit.

ronación. En las salas se celebraban los cónclaves durante el siglo XIII cuando estaban fuera de Roma. El espacio a disposición podía ser suficiente, dado el número exiguo de cardenales (incluso inferior a doce) durante todo el siglo XIII.

En los palacios de Orvieto y Viterbo, el gran número de salas (seis en Viterbo, ocho en Orvieto) correspondían a los espacios a disposición de la cancillería y de los tribunales curiales. Ejemplos de salas aún se pueden ver en el antiguo palacio de Bonifacio VIII en Anagni. Tal vez en estos mismos palacios el camarlengo pontificio ocupaba para sí y sus colaboradores los espacios con bóvedas de cañón situados en la planta baja de dichos edificios. Estos palacios también eran, por tanto, centros administrativos[105].

En los palacios papales, las salas tal vez también sirvieron para las actividades litúrgicas, gracias a la construcción de altares portátiles[106]. El *Ordo* XIV, cuya redacción se remonta a finales del siglo XIII, contempla que en la sala en la que el papa suele reunir al consistorio se instale un altar para que se acerquen al mismo los nuevos purpurados de dos en dos, acompañados por los miembros más ancianos del sacro colegio.

En el palacio de Montefiascone, Inocencio III había hecho construir una capilla. En el palacio de Rieti se conserva una pequeña capilla, tal vez del siglo XIII, que probablemente era la que se reservaba a la liturgia privada del papa (misa diaria), o a la común de sus capellanes. Son capillas que, como en aquella que quiso Inocencio III en su nuevo palacio vaticano, debían servir para que el papa gozara de una vida litúrgica privada, ¡o sea, una «liturgia de palacio»!

El deseo de poseer en los palacios unos espacios de naturaleza más privada resulta evidente por la presencia en los mismos de unos estudios. El que se hizo construir Juan XXI en una de las torres del palacio de Viterbo puede que sea el más conocido para el siglo XIII, pero no el más antiguo: el palacio de Letrán poseía por lo menos un «estudio privado» del papa[107]. El *studiolo* de Viterbo le costó la vida al papa filósofo y médico, porque el techo se le cayó encima la noche entre el 10 y el 11 de mayo de 1277[108].

Conclusión. Cualquier problema concerniente a la historia del papado debe ser reconstruido teniendo en cuenta tanto su breve como su larga duración. La tradición y la novedad se entrecruzan siempre y se influyen recíprocamente.

La historia de los lugares de poder papales en el periodo que separa la reforma gregoriana del papado aviñonés es una clara demostración. Desde la mitad del siglo XII, y aún más desde comienzos del siglo XIII, el papado experimenta por primera vez una doble movilidad, dentro y fuera de Roma, que normalmente sigue unas líneas prácticamente idénticas. El primer palacio vaticano y el más antiguo palacio papal edificado en el Estado pontificio (Segni) se remontan al pontificado del papa cisterciense Eugenio III. Alrededor de 1145, algo duradero e irreversible había acontecido en la larga,

---

[105] *Id.*, «Form and Function», cit.

[106] A. M. Voci, «I palazzi papali», cit.

[107] G. M. Radke, «Form and Function», cit., p. 19.

[108] A. Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, cit., p. 34.

milenaria historia de los lugares de poder papales. Letrán ya no era la única y exclusiva residencia papal y el papado buscaba también fuera de Roma unas residencias capaces de acoger de forma más estable a la corte papal.

Una nueva fase decisiva, en estas dos direcciones, se produjo con Inocencio III, un papa que no se conforma con acometer *ab initio* un programa de edificaciones en la colina vaticana, sino que además inaugura una real alternancia residencial para la corte papal (el invierno en Roma y el verano en una ciudad del Estado pontificio).

Esta doble movilidad, dentro y fuera de Roma, tuvo múltiples consecuencias. La más importante, en la perspectiva que aquí nos interesa, fue sin duda la de hacer que se desmoronara, en sentido de vitalidad simbólica, Letrán, es decir, el «lugar de poder» que en el primer milenio de la historia del papado había servido, de modo exclusivo e incontrastable, de sede oficial (litúrgica, ritual y residencial).

Como hemos visto, en el siglo XIII ya se estaba produciendo el declive de Letrán. Los indicios que hemos recogido son bastante numerosos. Inocencio III y sus inmediatos sucesores muestran un gran interés por la basílica y la colina vaticanas (fig. 10). A la basílica de San Pedro se le confía sobre todo la tarea de sostener simbólica y ritualmente su visión del papado; junto a San Pedro, edifican un nuevo centro residencial y administrativo (fig. 11); además, la basílica vaticana se convertirá también (con Gregorio IX) en necrópolis papal y termina incluso por contener las capillas funerarias de los dos últimos papas de origen romano del siglo XIII, Nicolás III y Bonifacio VIII.

Un interés tan profundo nos podría llevar a pensar que el papado del siglo XIII quería sustituir Letrán con el Vaticano. Pero un plan tan radical nunca ha sido documentado. Es más, si es verdad que el declive de Letrán como sede oficial del papado fue irreversible desde el siglo XV en adelante (sobre todo después de la construcción del

Figura 10. *Inocencio III*, fragmento del desaparecido mosaico absidal de la antigua basílica de San Pedro, h. 1205-1210.

Figura 11. *Ecclesia Romana*, fragmento del desaparecido mosaico absidal de la antigua basílica de San Pedro, h. 1205-1210.

palacio papal de Nicolás V), en el siglo XIII, aun favoreciendo al Vaticano, papas como Inocencio III, Honorio III, Gregorio IX (fig. 12), Nicolás III, Gregorio X y Bonifacio VIII querían básicamente crear un equilibrio entre estos dos principales centros de la Roma papal. Pero también es verdad que la extraordinaria creatividad –simbólica, ritual, monumental y residencial– de los papas del siglo XIII afectó sobre todo a la colina vaticana más que a Letrán, que estaba cada vez más aislado espacialmente, en los márgenes de una Roma cuyos baricentros urbanos parecían moverse resueltamente en otras direcciones, más concretamente, hacia el este.

En esta historia simbólica, la rivalidad, antigua y poderosa, entre Letrán y el Vaticano desempeñó un papel fundamental. Pero puede que lo que cuente aún más sea el hecho de que ambos lugares terminaran por acoger un poco de todos los grandes valores y significados simbólicos destinados a defender las pretensiones papales en el sentido de *imitatio imperii* y a hacer manifiesto el fundamento apostólico y cristológico de la función papal. El deseo de los canónigos de Letrán y del Vaticano de poder disponer de un simbolismo que se hiciese cargo de la «doble apostolicidad» (de los apóstoles Pedro y Pablo) presenta una coincidencia cronológica sorprendente (fig. 13). Sin embargo, la *imitatio imperii* penetra en la vida ritual y simbólica del Vaticano sólo en el momento (1272-1273) en que la coronación se convierte en la fase ceremonial prioritaria respecto a la toma de posesión de Letrán.

La expansión urbana de Letrán también había sido frenada por la existencia de cercanas zonas insalubres, ya que eran palúdicas. Así pues, la atracción por la colina vaticana tal vez tenía también unas motivaciones de naturaleza higiénico-sanitarias. Y, además, la constante y frecuente movilidad de la corte papal del siglo XIII debe interpretarse a la luz del gran deseo de los papas y de los altos prelados de la curia romana de evitar los problemas del verano romano. En cualquier caso, las motivaciones hi-

Figura 12. *Gregorio IX*, fragmento musivo de la desaparecida fachada de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano, 1230-1240.
Figura 13. Arnolfo di Cambio y colaboradores, *San Pedro*, 1290-1295. Roma, San Pedro.

giénico-sanitarias constituyen la trama de fondo de la impresionante movilidad curial durante el siglo XIII, incluso allí donde parece que los más impelentes problemas políticos proporcionan unas explicaciones al fenómeno aparentemente más seguras. La constante movilidad en el siglo XIII de la corte papal es el reflejo de una nueva vida de corte, además del de una percepción del espacio y de una eficiencia logística entonces poco frecuentes, por dimensión y cualidad, a nivel europeo[109]. Se impone una consciente «cultura de las vacaciones» como fenómeno central en el ritmo de vida de la corte papal desde los primeros años del siglo[110].

Lo que sorprende es la coincidencia de fenómenos que afectan a estas dos situaciones residenciales, urbana y extraurbana. Sólo tenemos que pensar en la función de la *aule*, o espacio arquitectónico indispensable para la principal actividad de gobierno del papa, que entonces era sobre todo de naturaleza judicial, en la presencia de espacios privados, litúrgicos (capillas) y para el estudio (*studiolo*), y también en la sutil frontera que separa lo privado y lo público. Son elementos que marcan unas nuevas formas de expresión del poder papal, pero también unas nuevas formas de vida de corte. El papa ya no es sólo un obispo de Roma, sino la cabeza de la Iglesia universal y el señor de un Estado; y también es un señor cuya soberanía y cuya cotidianidad necesitan de una inédita *cura* e *recreatio corporis*, además de otros igualmente inéditos ámbitos de vida privada y de intimidad, en perfecta sintonía con las tendencias que se estaban generalizando en las grandes cortes soberanas del Occidente latino.

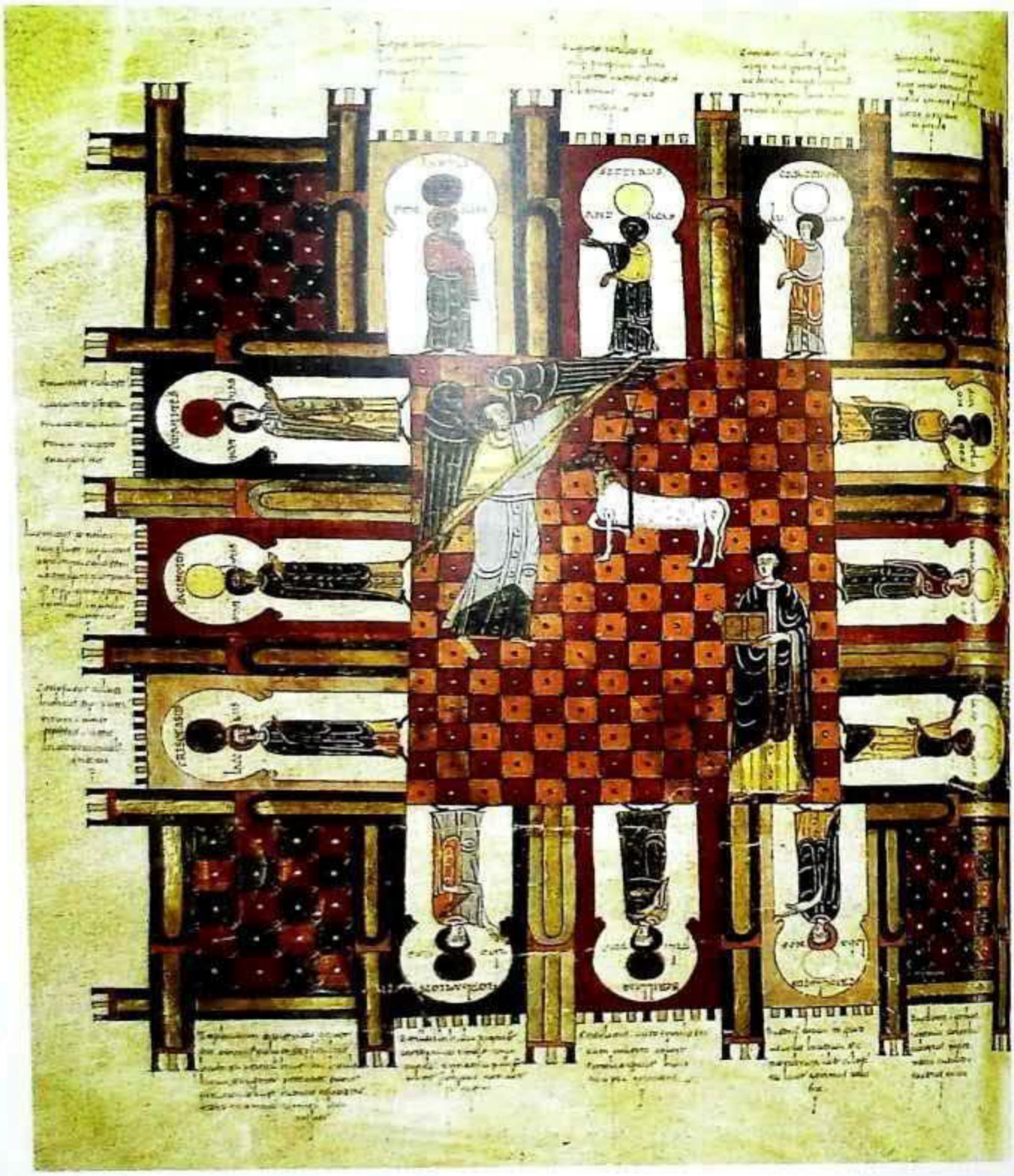
---

[109] J. Le Goff, «La perception de l'espace de la chrétienté par la curie Romaine et l'organisation d'un concile oecuménique en 1274», en W. Paravicini y K. F. Werner, *Histoire comparée de l'administration (IVe-XVIIIe siècles)*, Múnich, 1980, pp. 11-16.

[110] Sobre estos problemas cfr. A. Paravicini Bagliani, «La mobilità della Curia Romana», cit., e *id.*, *Medicina e Scienze della natura alla corte dei papi del Duecento*, Spoleto, 1991.

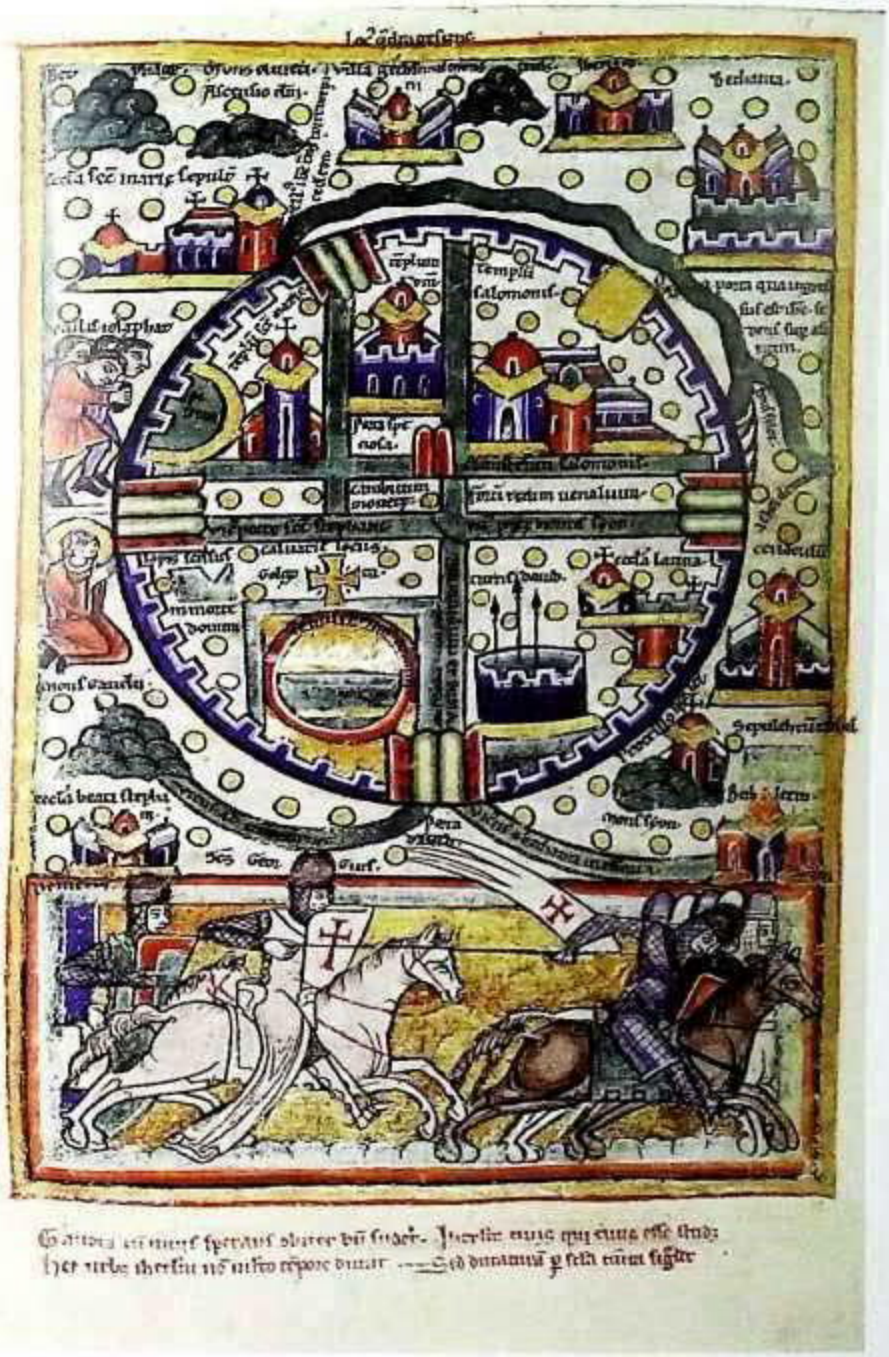
OTROS LUGARES

1. Bartolomé Ánglico, *El universo,* del *Livre de la propriété des choses,* miniatura, siglo XV.

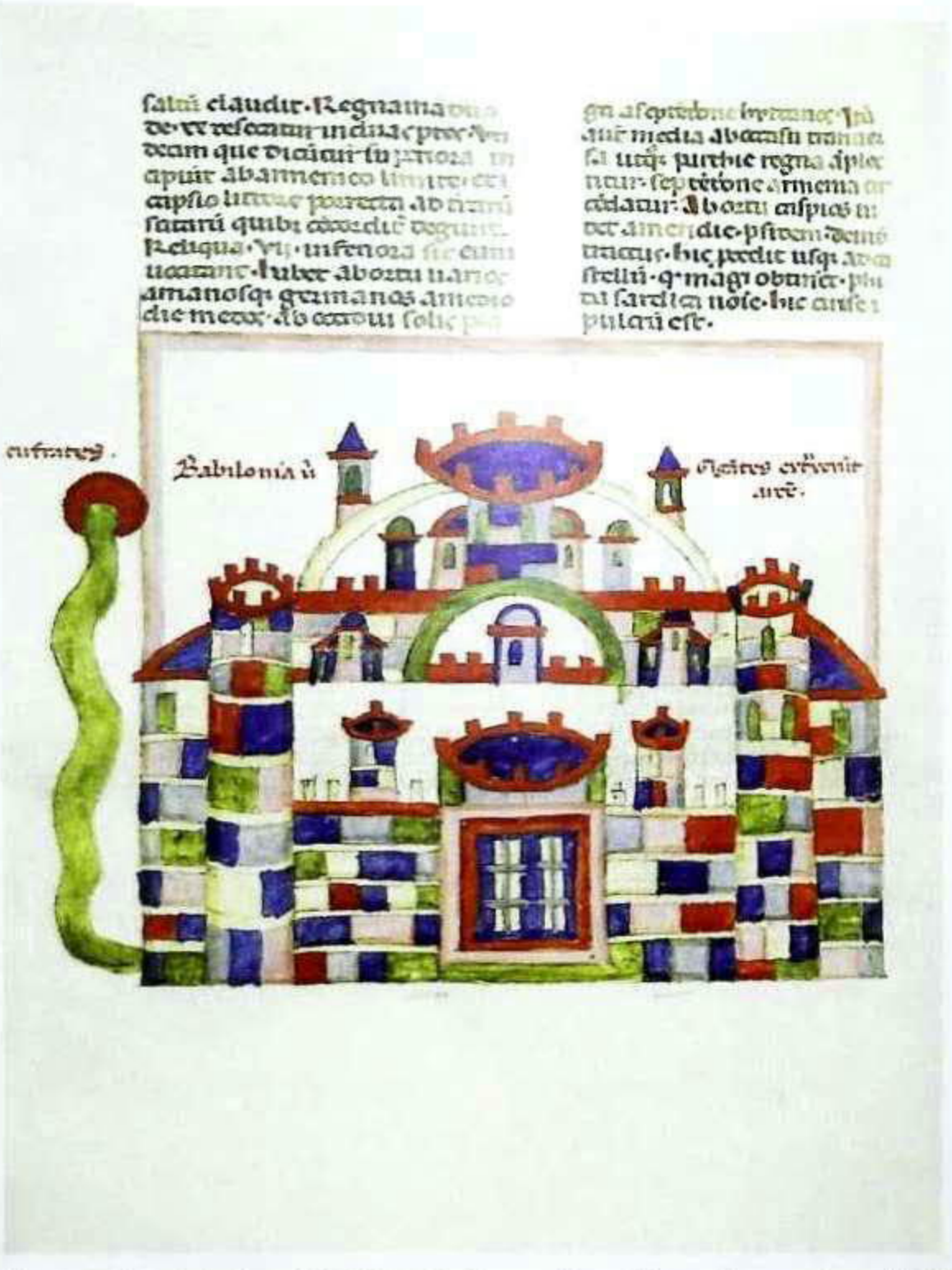


Ciudades simbólicas

2. *La Jerusalén celestial,* miniatura del *Commentarium in Apocalypsim* del Beato de Liébana, siglo XI.



3 Saint-Bertin (?), *La ciudad de Jerusalén*, miniatura de un *Colectario*, 1170-1180

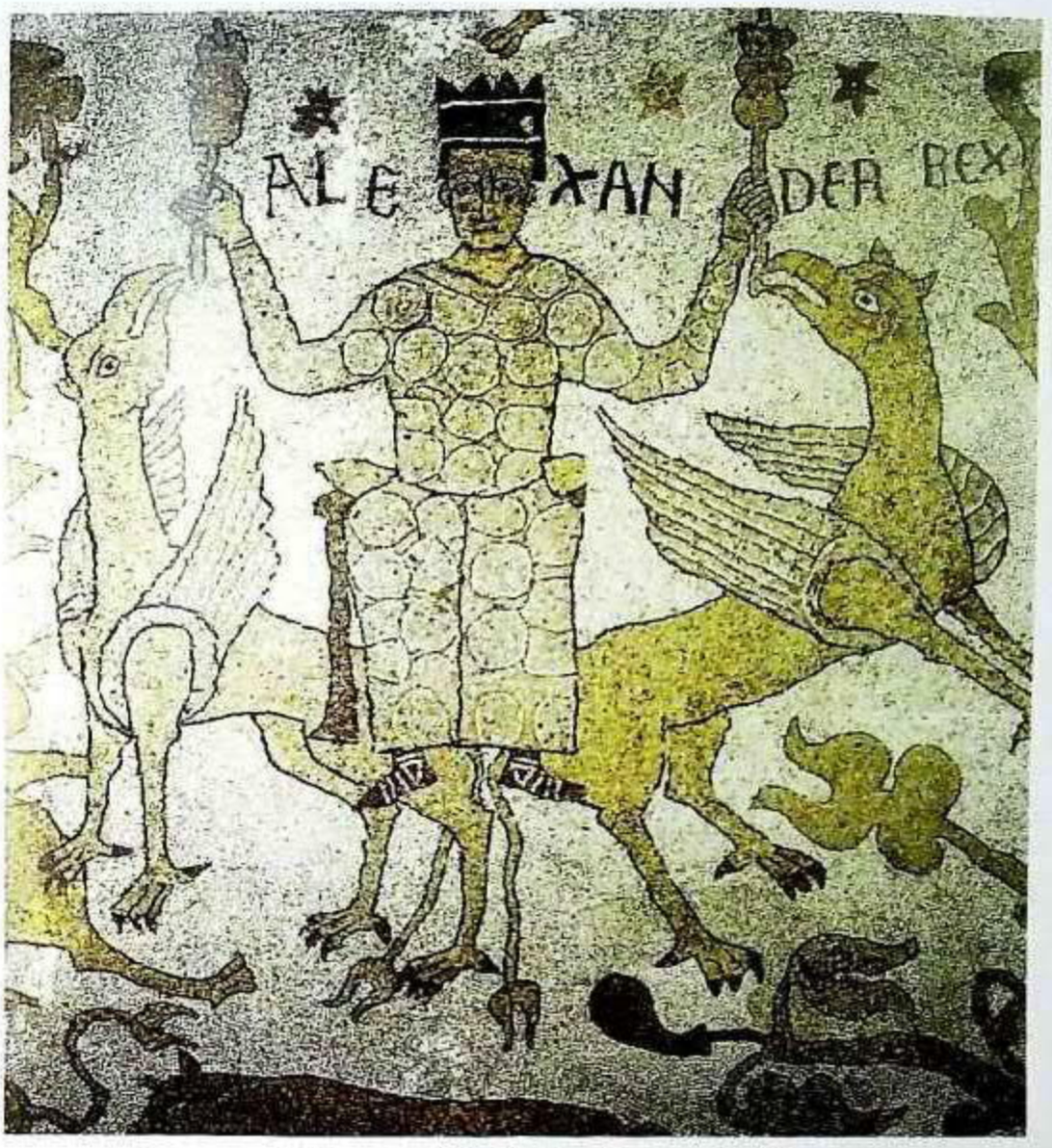


4. *Babilonia*, miniatura de Cayo Julio Solino, *Collectanea Rerum Memorabilium*, comienzos del siglo XIV.

5. *Roma con forma de león*, miniatura del *Liber Historiarum Romanorum*, finales del siglo XIII-comienzos del siglo XIV.

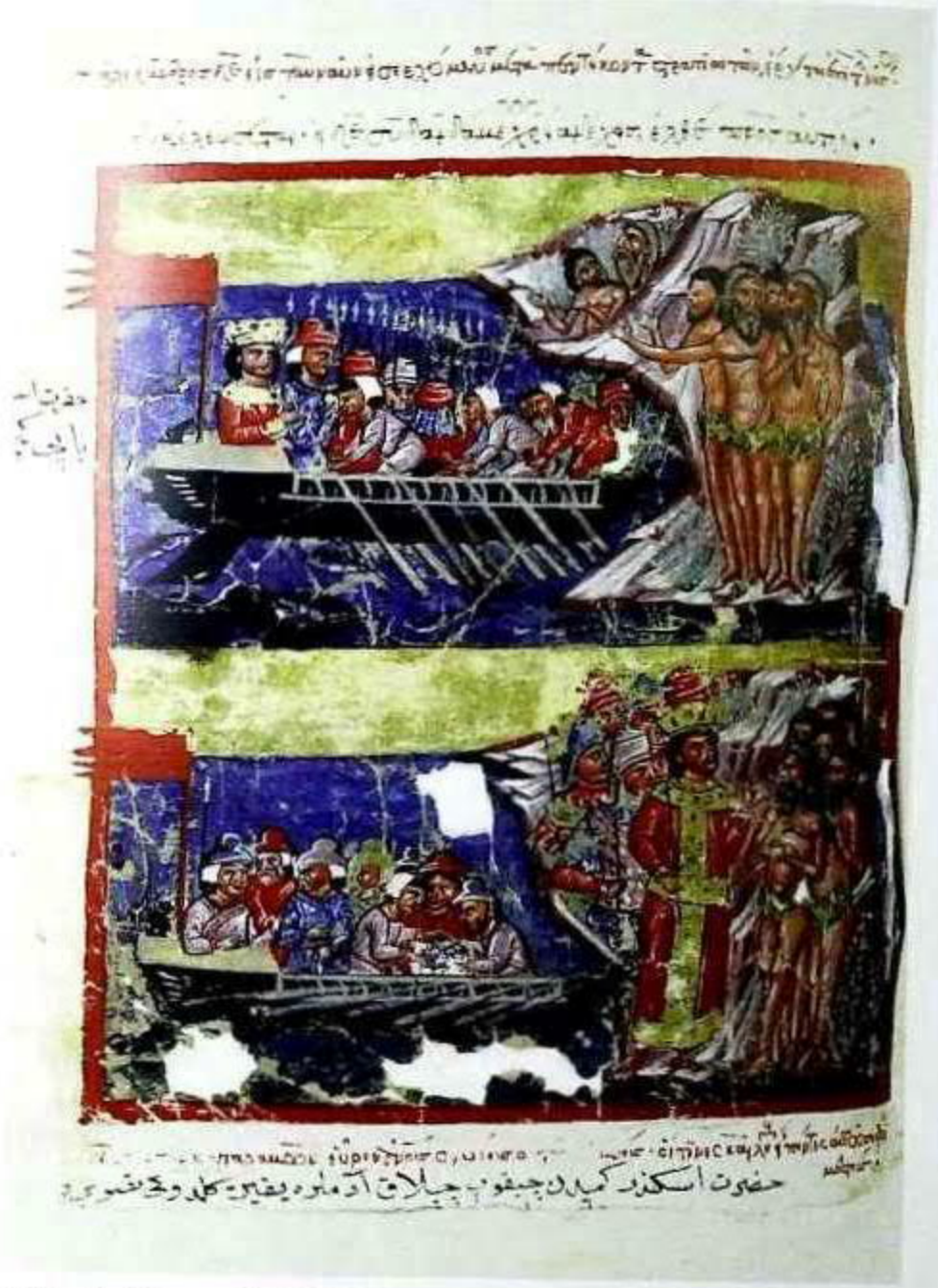
Países desconocidos

6. *El país de la India*, miniatura de la *Novela de Barlaam y Josafat*, siglo XII.
7. *Mercaderes de viaje hacia Catai*, miniatura del llamado «Atlas de Carlos V», 1375.

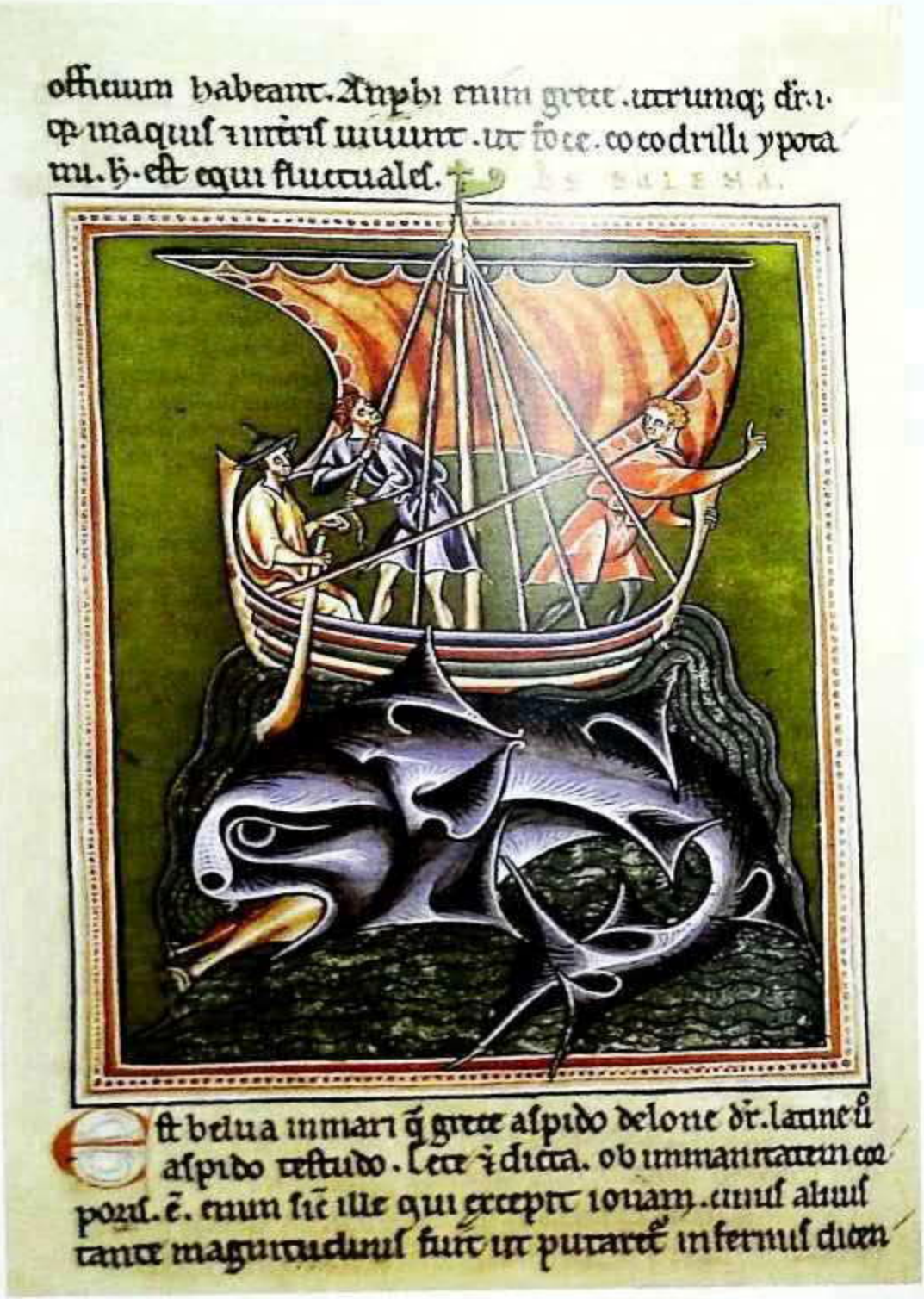


8. Otranto, catedral, mosaico del suelo, *Alejandro y los grifos alados*, 1163-1165.

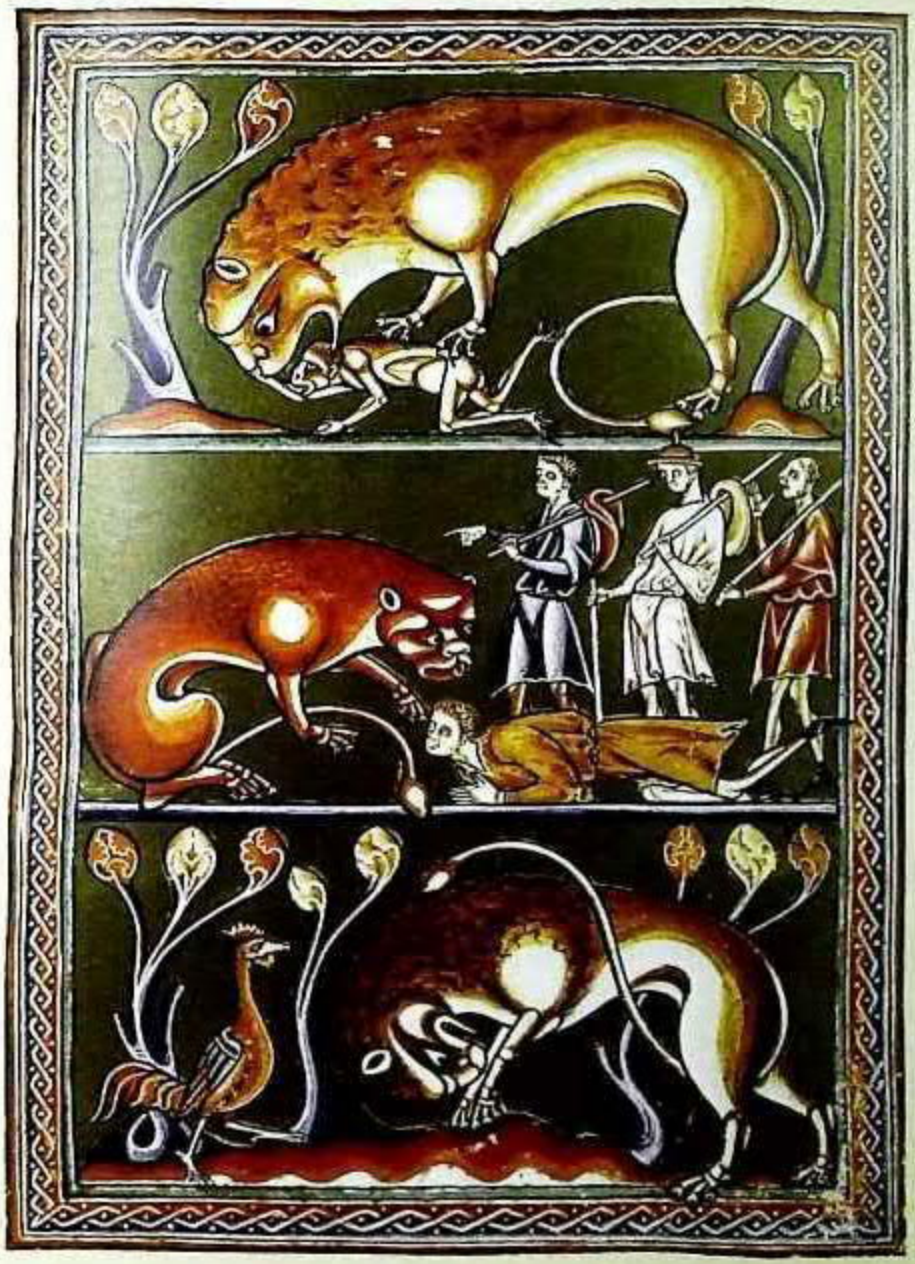
9. *Los perros de Alejandro Magno hacen huir a las mujeres salvajes,* miniatura de la *Novela de Alejandro,* siglo XIV.



10. *Alejandro Magno en la isla de los faquires*, miniatura de la *Novela de Alejandro*, siglo XIV.



11. *Ballena*, miniatura de un *Bestiario*, h. 1210.

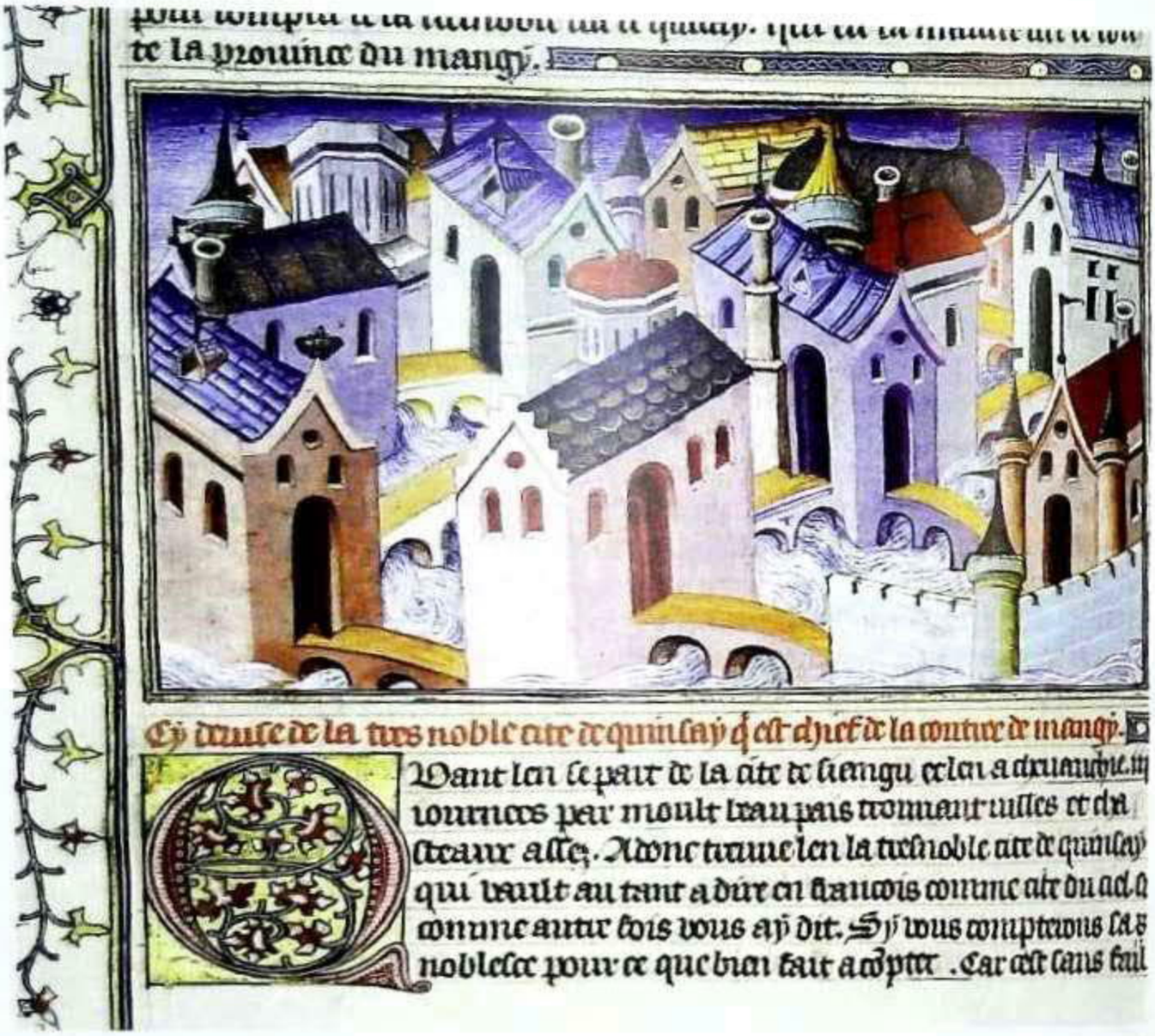


12 *León,* miniatura de un *Bestiario,* h. 1210.

13. *Guepardo*, miniatura de un manuscrito español, 1300.
14. Maestro de Boucicaut, *La llanura de Caracoron y sus pueblos maravillosos*, miniatura del *Livre des Merveilles du monde*, h. 1411-1412.

15 Maestro de Boucicaut, *La provincia de Caraian y sus animales maravillosos*, miniatura del *Livre des Merveilles du monde*, h. 1411-1412.

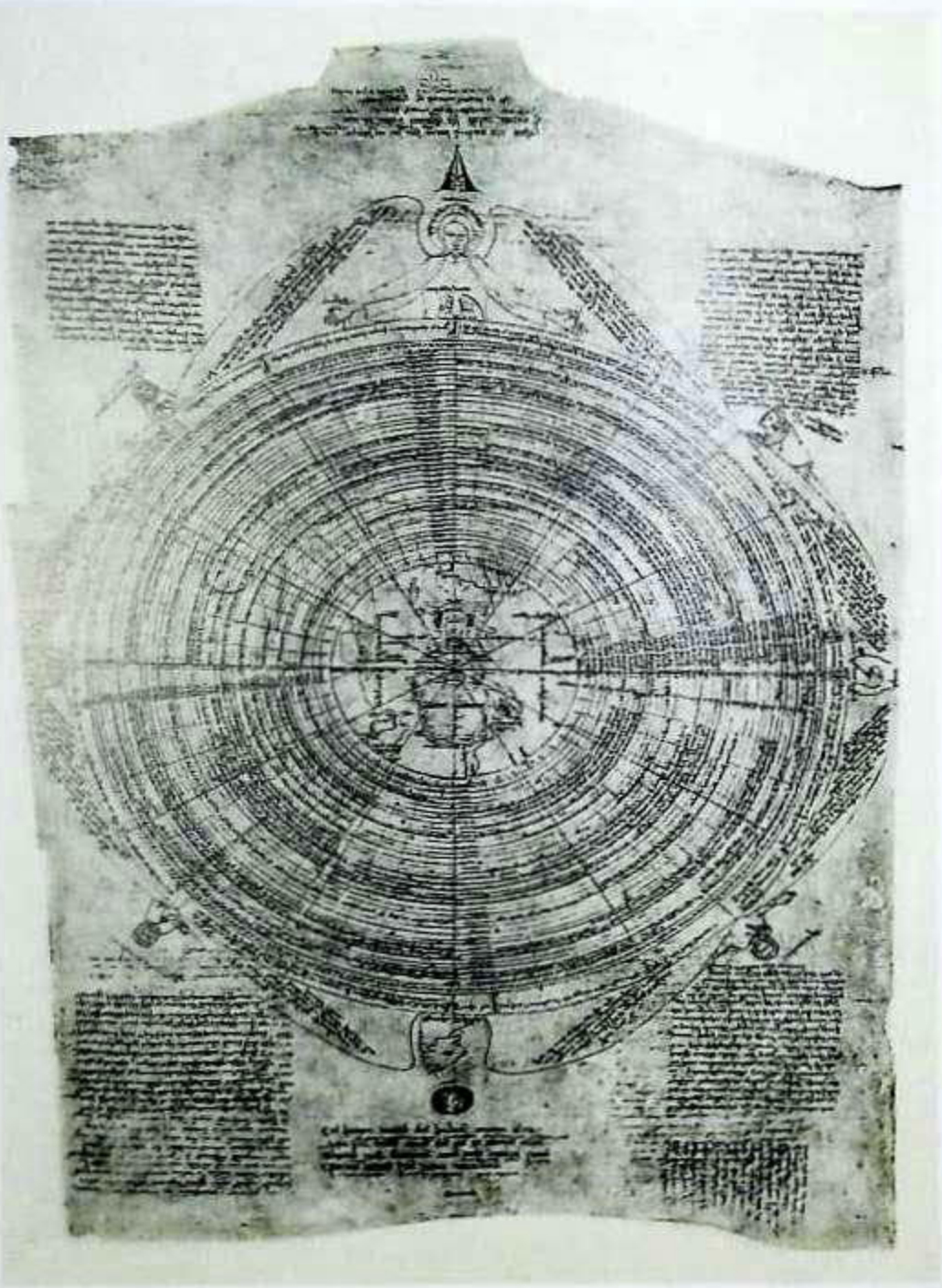
16 Maestro de Boucicaut, *El viejo de la montaña*, miniatura del *Livre des Merveilles du monde*, h. 1411-1412.



17. Maestro de Boucicaut, *La ciudad de Quinsay*, miniatura del *Livre des Merveilles du monde*, h. 1411-1412.

Visiones y transfiguraciones

18. Opicinus de Canistris, *Africa y Europa,* dibujo a pluma sobre papel.



19. Opicinus de Canistris, *Autobiografía figurada* (calendario de fondo geográfico, con las fechas destacadas de su vida de 1297 a 1336), dibujo a pluma sobre papel, 1336.

12

VER, COPIAR, INTERPRETAR: ARTISTAS Y CIRCULACIÓN DE MODELOS EN EL ÁMBITO ECLESIÁSTICO

Enrica Pagella

> El ambiente humano está creado en gran parte por los hombres basándose en unas representaciones culturales. Como resultado, nos debemos esperar unas reacciones dentro de los modelos que explican unos determinados grupos de representaciones y entre éstos unos modelos. La complejidad resultante es de orden ecológico y no orgánico.
>
> Dan Sperber[1]

Los usos del dibujo

A finales del siglo XIV Cennino Cennini aconsejaba al joven artista que ya hubiese aprendido los fundamentos del dibujo que practicara la copia:

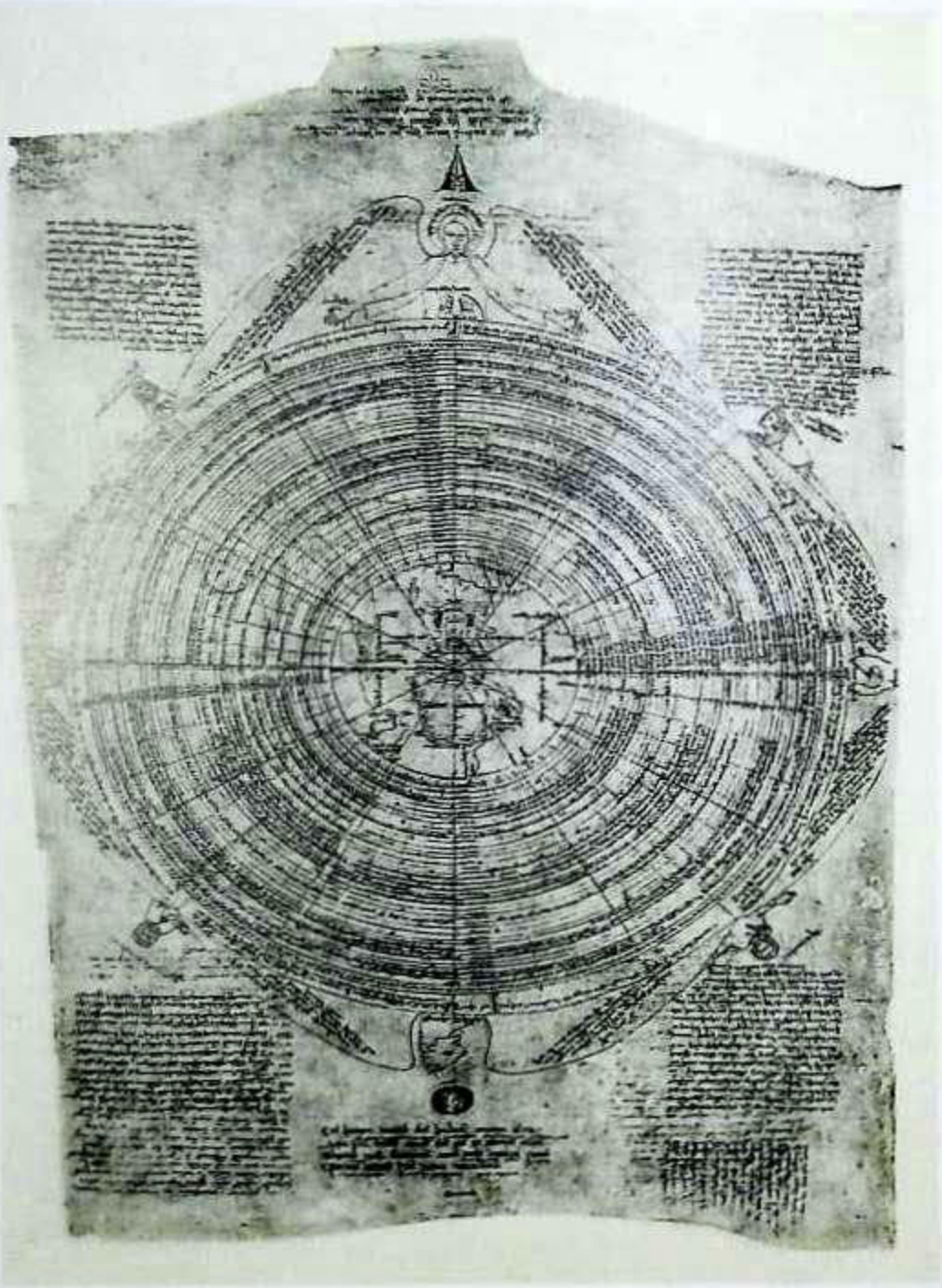
> Esfuérzate y dedícate a copiar siempre las mejores cosas que puedas encontrar hechas por mano de los grandes maestros [...] Luego verás que, si la naturaleza te ha concedido algo de fantasía, podrás adquirir tu propio estilo[2].

Una imagen no se puede crear de la nada y lleva consigo la huella de las imágenes vistas con anterioridad, de tal forma que la historia del arte nos podría parecer, como en parte sucede, una infinita cadena de modelos unidos los unos con los otros por las repeticiones que poco a poco han ido proponiendo los artistas y los espectadores. Pero como a cada aparición de un modelo le corresponde una interpretación que depende de factores humanos sujetos a la variabilidad de la historia, cada repetición significa una variante y un modelo, a su vez, de una lectura del pasado. En cuanto al estilo, por ejemplo, gran parte de la producción artística del Occidente medieval podría ser vis-

---

[1] D. Sperber, «The Epidemiology of Beliefs», en C. Fraser y G. Gaskell (eds.), *The Social Psychological Study of Widespread Beliefs*, Oxford, 1994 [ed. it.: *L'epidemiologia delle credenze*, trad. de G. Origgi, Milán, 1994, p. 17; ed. cast.: «Epistemología de las creencias», *Revista de Occidente* 125 (1991), pp. 5-36].

[2] C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Brunello (ed.), Vicenza, 1997, p. 27.



19. Opicinus de Canistris, *Autobiografía figurada* (calendario de fondo geográfico, con las fechas destacadas de su vida de 1297 a 1336), dibujo a pluma sobre papel, 1336.

12

VER, COPIAR, INTERPRETAR: ARTISTAS Y CIRCULACIÓN DE MODELOS EN EL ÁMBITO ECLESIÁSTICO

Enrica Pagella

> El ambiente humano está creado en gran parte por los hombres basándose en unas representaciones culturales. Como resultado, nos debemos esperar unas reacciones dentro de los modelos que explican unos determinados grupos de representaciones y entre éstos unos modelos. La complejidad resultante es de orden ecológico y no orgánico.
>
> Dan Sperber[1]

Los usos del dibujo

A finales del siglo XIV Cennino Cennini aconsejaba al joven artista que ya hubiese aprendido los fundamentos del dibujo que practicara la copia:

> Esfuérzate y dedícate a copiar siempre las mejores cosas que puedas encontrar hechas por mano de los grandes maestros [...] Luego verás que, si la naturaleza te ha concedido algo de fantasía, podrás adquirir tu propio estilo[2].

Una imagen no se puede crear de la nada y lleva consigo la huella de las imágenes vistas con anterioridad, de tal forma que la historia del arte nos podría parecer, como en parte sucede, una infinita cadena de modelos unidos los unos con los otros por las repeticiones que poco a poco han ido proponiendo los artistas y los espectadores. Pero como a cada aparición de un modelo le corresponde una interpretación que depende de factores humanos sujetos a la variabilidad de la historia, cada repetición significa una variante y un modelo, a su vez, de una lectura del pasado. En cuanto al estilo, por ejemplo, gran parte de la producción artística del Occidente medieval podría ser vis-

---

[1] D. Sperber, «The Epidemiology of Beliefs», en C. Fraser y G. Gaskell (eds.), *The Social Psychological Study of Widespread Beliefs*, Oxford, 1994 [ed. it.: *L'epidemiologia delle credenze*, trad. de G. Origgi, Milán, 1994, p. 17; ed. cast.: «Epistemología de las creencias», *Revista de Occidente* 125 (1991), pp. 5-36].

[2] C. Cennini, *Il libro dell'arte*, F. Brunello (ed.), Vicenza, 1997, p. 27.

ta como una secuencia de representaciones de modelos antiguos, pero, por otro lado, el conocimiento parcial que poseemos del arte clásico, debida a lo que se ha perdido y al peso de los conceptos que hemos heredado del Renacimiento en adelante, sólo nos da la posibilidad de penetrar a fondo en algunos episodios individuales, segmentos de una continuidad que a menudo sólo podemos intuir.

Algo parecido sucede cuando nos planteamos el problema de la circulación de los modelos dentro de un concreto marco histórico. En el mundo de las órdenes religiosas, por ejemplo, la gran cantidad de reglas en común de comportamiento y de vida determinaron también una homogeneidad de alternativas en el plano estético. El caso más conocido es el de los cistercienses, en cuyo edificios monásticos se encuentran muchas analogías en la disposición de los edificios, en las plantas, en los alzados, todos factores que se pueden explicar no tanto como un acto de observancia de los preceptos dictados por el capítulo general, es decir, el órgano gobernativo que periódicamente reunía a los abades, sino más bien como la consecuencia de las relaciones de mutua solidaridad existentes entre las distintas comunidades que, a partir de mediados del siglo XII, ejercieron su influencia en un territorio que se extendía desde Galicia hasta Lituania, desde Escocia hasta Sicilia. La famosa invectiva de Bernardo de Claraval en contra de «la desmesurada altura de las iglesias, su exagerada longitud, la anchura absolutamente innecesaria, los ornamentos suntuosos»[3] puede decirnos mucho acerca del clima en el que maduró la renuncia a complejas tipologías de decoración arquitectónica, pero no llega a explicarnos de qué manera y con qué medios influyeron estas preocupaciones morales en el plano de las preferencias estéticas. Es más, precisamente esa característica que Martin Kemp definió como la «fluidez del objeto visual»[4] hace que muchas veces la naturaleza profunda de ciertas obras de arte se ofrezca al análisis del historiador sólo en virtud de una momentánea confluencia de elementos y de recorridos que derivan de los muchos matices de la vida y de la cultura en la que trabaja y sus observadores están inmersos.

Así pues ¿cómo y por qué la imagen de una obra «vista anteriormente» se fija en el patrimonio personal de un artista y en las expectativas de su público? Para intentar dar una respuesta a estas preguntas resulta muy útil centrar la investigación en el análisis de las reproducciones gráficas, que ya solían hacerse durante la Alta Edad Media. Uno de los testimonios más sugestivos se remonta al siglo VII, cuando un obispo de las Galias llamado Arculfo, de vuelta de un viaje a Tierra Santa, desembarcó en la isla de Iona, frente a las costas escocesas, huésped de una comunidad de monjes irlandeses. Aquí sus relatos fueron transcritos por el abad Adamnano (679-704) y recogidos en un texto destinado a gozar de gran fortuna en la Europa medieval, el *Libellus de locis sanctis*. Las descripciones van acompañadas de los dibujos de los principales edificios de Jerusalén, que Adamnano había sacado de algunas figuras trazadas sobre tablillas *(tabulae)* y pequeños folios encerados *(paginolae ceratae)*. Estos esbozos debían, entre otras cosas,

---

[3] Bernardo de Claraval, «Apologia ad Guillelmum», en J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus*, vol. CLXXXII, París, 1854, p. 914.

[4] M. Kemp, *Towards a New History of the Visual*, St. Andrews, 1994 [ed. it.: *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti fra arte e scienza*, trad. de L. Zucchi, Milán, 1999, p. 29].

servir para realizar una copia del Santo Sepulcro que querían poner en el centro de la iglesia abacial, una obra que seguramente entraba dentro de los programas de reforma litúrgica propugnados por el abad para su comunidad[5]. La rotonda del Anástasis era una estructura circular, construida en torno al sepulcro de Cristo probablemente entre los años 340 y 350, cubierta por una gran cúpula sustentada por columnas y precedida por un amplio atrio porticado. Antes de los estudios y de las excavaciones arqueológicas que sacaron a la luz, a comienzos del siglo XX, las formas originales, el edificio era conocido sobre todo gracias a las descripciones recopiladas por sus visitantes, a partir de Eusebio de Cesarea, que la describió en la segunda mitad del siglo IV «rodeada, como una guirnalda, por doce columnas, tantas como eran los apóstoles»[6].

Un manuscrito del siglo XI, repartido entre la Biblioteca Nacional de París y la Biblioteca Vaticana de Roma, contiene una sugestiva imagen gráfica. En ella está representada una construcción de tres pisos, rematada por una cúpula, que tipológicamente se puede relacionar con las representaciones del Santo Sepulcro de época carolingia. La inscripción que aparece en la parte superior califica la figura de *rotunda;* la imagen es muy sintética, pero se pueden encontrar en ella algunos de los elementos característicos de las representaciones medievales de la Anástasis, como el desarrollo en varios niveles y los arcos. La presencia de soldados podría explicarse como referencia al drama *Quem quaeritis,* que se recitaba durante la liturgia pascual y que solía tener, como fondo, una imagen o una especie de reconstrucción del Santo Sepulcro. Si tenemos en cuenta que tanto las figuras como la pareja de torres que encuadran el edificio no parecen integrarse perfectamente con la racionalidad del trazado gráfico principal, entonces podríamos pensar en una idea inicial basada en la pura representación arquitectónica, a la que se le fueron añadiendo sucesivamente las referencias al uso litúrgico que se hacía de estas estructuras[7].

En cualquier caso, esta ilustración para nosotros es muy importante, porque puede que se trate del único dibujo altomedieval en el que la arquitectura aparece como objeto en sí mismo de la representación, relacionada, además, con otros folios con imágenes de frisos y cornisas que subrayan su valor de ejemplo. Pero aunque sean sugestivos, estos elementos no nos permiten crear una correlación significativa entre las imágenes que acompañaban algunas descripciones, como la de Arculfo, enriquecida además con indicaciones técnicas –medidas, número de puertas y de altares, características de algunos ornamentos–, y la circulación de los dibujos realizados para los manuscritos, cuyo uso seguía limitándose al ámbito de la decoración de los libros. Si realmente queremos aportar datos más concretos sobre las *tabulae* y las *paginolae ceratae* a las que se refería Adamnano, tendremos que remitirnos a la famosa planta de la abadía de San Gall (fig. 1), de hacia el año 820 y que habría que interpretar, más

---

[5] J. von Schlosser, *Quellenbuch zür Kungstgeschichte des abendländischen Mittelalters,* Viena, 1896, pp. 50-59 (reimpresión facsimilar con nuevos textos y actualizaciones críticas de J. Végh, Florencia, 1992); C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne,* París, 1962, pp. 113 ss.

[6] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture,* Harmondsworth, 1965 [ed. it.: *Architettura paleocristiana e bizantina,* trad. de R. Federici, Turín, 1986, p. 61].

[7] E. Vergnolle, «Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoit-sur-Loire (París, Bibliothèque Nationale Lat. 8318; Roma, Vat. Reg. Lat. 596)», *Arte medievale* I, 2 (1984), pp. 23-52.

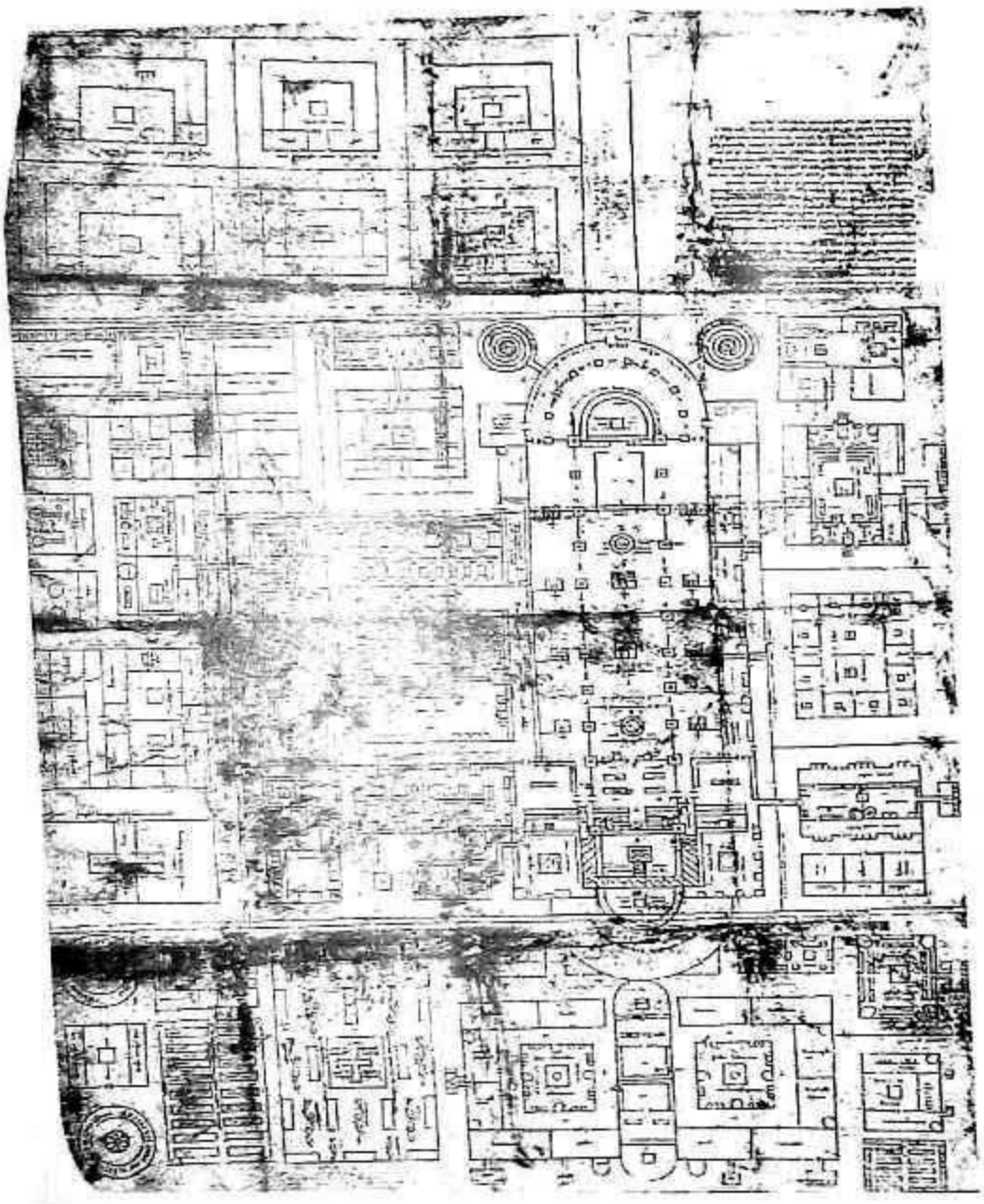


Figura 1. La planta de San Gall, 816-830.

que como un proyecto arquitectónico, como un esquema para la distribución de los espacios funcionales para la vida monástica, una especie de idea-guía destinada a ser copiada e imitada[8].

Lo poco que hasta ahora conocemos del dibujo de arquitectura antes del siglo XIII ha sido gracias a las fuentes literarias o a las representaciones pintadas. Así pues, por un lado existe un dibujo ligado a unas exigencias prácticas inmediatas, normalmente realizado en soportes efímeros y por tanto destinado a no conservarse: por el otro, hay un tipo de dibujo en el que predomina el carácter decorativo, relacionado con la pintura y la miniatura. Incluso los dibujos que ilustran los tratados, como en el caso de las ilustraciones que acompañan el ejemplar del *De Architectura* de Vitrubio que se conserva en Sélestat, en Alsacia, fechado en el siglo X, se explican básicamente como una extensión visual del desarrollo textual[9], más que en relación con unos concretos testimonios arquitectónicos de la época. Asimismo, las afinidades que muchas veces se encuentran entre las arquitecturas representadas en los manuscritos y algunos objetos de orfebrería, desde los pequeños ciborios a las cajas relicario, pertenecen a un campo todavía relativamente indeterminado. El caso de Adelelmus, recordado en el siglo XI como orfebre y arquitecto de la catedral de Clermont-Ferrand, hasta el del orfebre Hans Schmuttermayer, que realizó en el siglo XVI un pequeño tratado práctico para la construcción de los pináculos, demuestran un entramado duradero de competencias, pero ninguno de los dibujos que conocemos presenta significativos puntos de contacto con la práctica operativa de los dos oficios[10].

Por ello nos vemos obligados a afirmar que, por lo menos hasta el siglo XIII, la mayor parte de los dibujos que nos han llegado no tienen una autonomía respecto al texto escrito y que su naturaleza sigue estando ligada a la idea que guía la actividad del copista. Así se entiende también que el tratado de Teófilo, de la primera mitad del siglo XII, no hiciera ninguna alusión al dibujo, resolviendo de manera implícita todo el tema de la creación y del proyecto en la práctica del oficio. Sin embargo, puede ocurrir que también las imágenes, así como las palabras, sean percibidas como señales de un pasado prestigioso y que se intente analizar y reproducir sus características. Esta intención resulta clara en el cuaderno de Ademaro de Chabannes (fig. 2), fechado hacia 1020 y procedente de la abadía de San Marcial de Limoges, que copia versiones tardoantiguas de la *Psycomachia* de Prudencio, del *Astronomicom* de Higinio y de las *Fábulas* de Esopo. Los dibujos repiten las características del prototipo, pero poseen en su conjunto una fuerte impronta experimental, evidente en la ejecución poco cuidada, en la frecuente disposición casual y en lo incompleto y discontinuo de las anotaciones. En concreto, en las páginas con personajes e historias del Nuevo Testamento el artista intenta ensayar, en el pergamino, el efecto de un drapeado o el de un rostro puesto

---

[8] L. Nees, «The Plan of St. Gall and the Theory of the Program of Carolingian Art», *Gesta* XXV (1986), pp. 1-8. Para un reciente examen de la planta, cfr. W. Jacobsen, *Der Klosterplan von ST Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840*, Berlín, 1992.

[9] R. Recht, *Le dessin d'architecture*, París, 1995, p. 121.

[10] E. Castelnuovo, «L'artista», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Bari, 1987, p. 244; R. Recht, *op. cit.*, p. 67 *passim*.

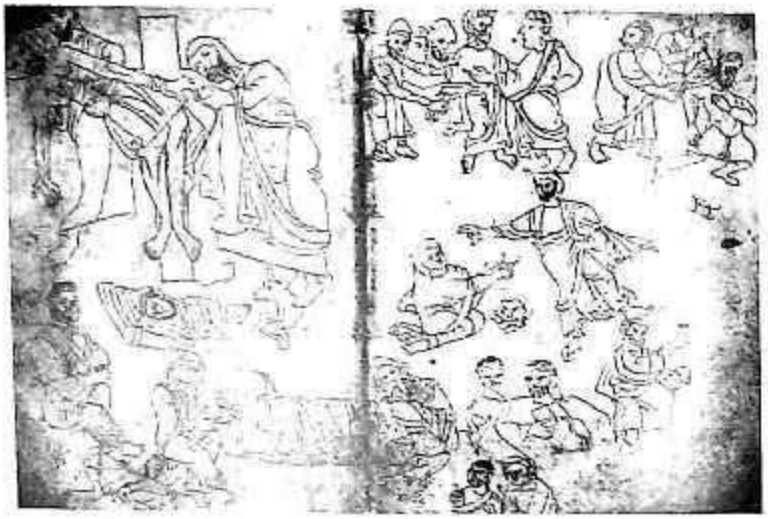


Figura 2. Ademaro de Chabannes, folios con modelos, h. 1020.

de frente o de tres cuartos, señal de una redacción que se prolongó en el tiempo y que está ligada también a un uso práctico del dibujo[11].

Ademaro era un monje, seguramente la personalidad más importante del *scriptorium* de Limoges, que gozaba de una larga y rica tradición[12]; nada nos autoriza a pensar que su cuaderno haya sido usado fuera del ámbito de la producción de libros, pero el interés por los modelos antiguos nos indica que existía una curiosidad por lo que está sucediendo, durante estos mismos años, en otros ámbitos de la producción artística. Es lo que ocurre también en algunos dibujos del antes mencionado códice de la Biblioteca Nacional de París, figurando elementos arquitectónicos cuya ornamentación vegetal recuerda a la escultura monumental romana. Eliane Vergnolle ha sugerido su posible relación con el *revival* corintio de los capiteles de Saint-Benoît-sur-Loire de la segunda mitad del siglo XI, y los interpreta como unos apuntes destinados a ser reelaborados en el marco de una gran fábrica arquitectónica.

También se encuentran rastros de una experimentación parecida, durante el siglo XI, en la arquitectura y en la escultura monumental, aunque a veces presentan algunos problemas de interpretación –sin resolver desde el punto de vista formal– creados por la presencia contemporánea de modelos sacados al mismo tiempo de la Antigüedad clásica y de la época carolingia, como si durante el enorme esfuerzo de ampliación y renovación que afectó, como dijo Rodolfo el Glabro, «a casi toda la tierra», se pudiera mirar hacia el pasado como hacia un enorme repertorio del que echar mano libremente. El fenómeno de la reutilización, que hace tiempo se explicó demasiado por encima como un problema únicamente práctico debido a las prisas y a las dificultades para conseguir los materiales, es en realidad un reflejo del particular potencial de un

[11] Sobre Ademaro de Chabannes y, más en general, sobre el uso de los cuadernos de modelos, cfr. R. Scheller, *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Ámsterdam, 1995.

[12] D. Gaborit-Chopin, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IV au XII siècle*, París-Ginebra, 1969.

momento artístico en el que el gran número de obras en construcción, la pluralidad de las exigencias y la ausencia de estructuras de producción organizadas rigurosamente –como, por ejemplo, lo serán algunos talleres de carácter regional y familiar de los siglos XII y XIII– deja el campo abierto a una vasta pluralidad de soluciones y a creaciones con unas características individuales muy marcadas. El caso de la cripta de San Eusebio de Pavía es, desde este punto de vista, ejemplar, porque la hipótesis más probable es que el conjunto de los capiteles, que se pueden fechar entre los siglos VIII y IX, fuera reaprovechado en la cripta construida dos siglos más tarde[13]. En otros casos nos encontramos ante situaciones aún más complejas y fragmentadas. Uno de los aspectos más interesantes del conjunto monumental de Santo Stefano de Bolonia, por desgracia muy dañado a causa de las obras de restauración de principios del siglo pasado, es la reutilización de materiales romanos, tardoantiguos y altomedievales, a veces reelaborados en algunas partes, otras, en cambio, tomados como modelos por la cantería en activo entre finales del siglo XI y la primera mitad del siguiente[14].

Con el siglo XII la personalidad del artista hizo alguna aparición fugaz también en las páginas de los cuadernos. En los folios con modelos que se conservan en Einsiedeln, por ejemplo, se descubre la huella de un interés que no tiene que ver directamente con los imperativos del oficio, como ocurre en la página que, junto a los ejercicios de un repertorio ya familiar de hojas y grecas, muestra también la imagen de un rábano, realizada con tanto esmero que nos recuerda a los *tacuina sanitatis* de dos siglos después (fig. 3).

A partir de este momento, no sólo se acentúa el carácter individual de las recopilaciones de modelos, sino que se podrán relacionar cada vez más los dibujos con distin-

Figura 3. Sur de Alemania o norte de Italia, folios con modelos, primera mitad del siglo XII.

[13] A. Peroni, «Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi», en AAVV, *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Milán, 1978, pp. 331-359 y 342-343; A. M. Romanini, «Scultura nella "Langobardia major": questioni storiografiche», *Arte medievale*, serie II, V, 1 (1991), pp. 1-30.

[14] R. Grandi, «Santo Stefano e la cultura bolognese in età romanica», en AAVV, *Sette colonne e sette chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano*, Bolonia, 1987, pp. 141-175.

Figura 4. Toscana, folio con modelos, h. 1150.

tos ámbitos de la producción artística, signo de una práctica del dibujo que se va transformando a lo largo de los sucesivos proyectos y que, en algunos casos, funciona como un engranaje de transmisión entre distintas experiencias. El sentido y la naturaleza de este pasaje están representados por tres folios con iniciales miniadas que se conservan en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, realizados en Toscana hacia 1150. La cuidada disposición de las letras, distribuidas en secuencia alfabética (fig. 4), y la seguridad profesional del trazo indican la existencia de unos talleres, seguramente laicos, especializados y organizados para la producción a gran escala de grandes biblias miniadas[15].

Dibujar, proyectar

En Italia, el siglo XIII se abre con un documento extraordinario, que representa el primer testimonio cierto del uso del dibujo fuera de la producción literaria. Se trata del *rotulo* que se conserva en la catedral de Vercelli, en el que se reproducen dieciocho escenas de la vida de los santos Pedro y Pablo (fig. 5), como las que se encontraban antiguamente en la misma iglesia. Las imágenes están hechas a pluma sobre tres tiras de pergamino, reunidas posteriormente en un único folio que altera la correcta secuencia de los acontecimientos, pero que a su vez mantiene la traza de la disposición original de las pinturas. A lo largo del margen, la inscripción declara textualmente: «Este dibujo reproduce la nave central del templo, para renovar lo que ha destruido su larga antigüedad» y «Aquí está descrito lo que está pintado en la nave central, anotando y representando lo que está en la iglesia». Así pues, hay que interpretar el dibujo como la copia de un ciclo de frescos del que se estaba proyectando su restauración o incluso su reelaboración. Con el *rotulo* de Vercelli se han relacionado otras cuatro obras parecidas por sus características y por sus funciones: el *rotulo* de san Eligio, procedente de la

[15] J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven (Conn.)-Londres, 1992.

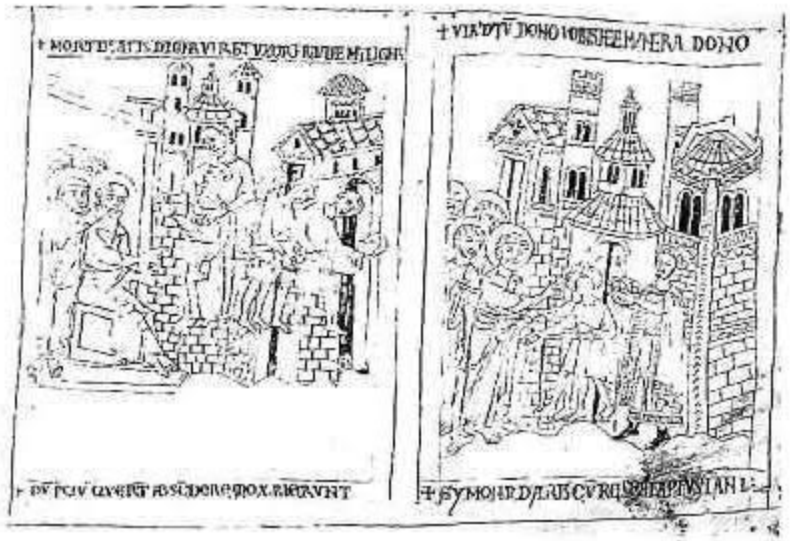


Figura 5 Vercelli, *Historias de San Pedro,* del *rotulo* de Vercelli, h. 1190-1200.

catedral de Noyon; el de Saint-Quentin, que tal vez sirvió de modelo para un cancel esculpido; el de Saint-Guthlac; y, por último, el de Velletri[16]. La expresión «medie testudine», junto al testimonio de las fuentes que describen la catedral antes de su remodelación, no deja dudas sobre el hecho de que el ciclo se desarrolló en la nave central; en cambio, es más difícil establecer con seguridad si las escenas estaban colocadas, como parece lo más probable, a lo largo de las paredes, encima de las arcadas divisorias, o directamente en la cubierta. ¿Pero cómo habría que interpretar correctamente la indicación «longa vetustas»? La hipótesis de una datación en época carolingia, propuesta por los eruditos del siglo pasado, tiene que ser revisada a la luz de la comparación con otros ciclos pictóricos, como el de la capilla de San Eldrado de la abadía de Novalesa, en Val di Susa, o el de San Miguel en Oleggio, en la provincia de Novara, ambos, probablemente, de la segunda mitad del siglo XI. Los frescos de Vercelli, por tanto, no debían de ser tan antiguos, así que es probable que la expresión «longa vetustas» se refiriera al prestigio de la antigua basílica eusebiana en su conjunto, basílica ligada a la memoria de san Eusebio y que según una larga tradición, aún viva en el siglo XVI, había tomado como ejemplo directo el modelo de San Pedro de Roma.

La referencia a la tradición, en el ambiente del Cabildo de Vercelli, está confirmada también por las miniaturas del *Liber evangeliorum,* un manuscrito ricamente ilustrado que se conserva en la biblioteca capitular, tal vez realizado por el mismo artista autor del *rotulo,* y que, desde luego, había tomado como modelo un ejemplar más antiguo[17]. También el manuscrito y el relieve de las pinturas los sitúan a principios del siglo XIII, y am-

[16] Para Vecelli cfr. R. Scheller, *op. cit.*, p. 158, para los demás R. Branner, «Le rouleau de saint Éloi», *L'information d'histoire de l'art* XII, 2 (1967), pp. 55-73; para el *rotulo* de Velletri cfr. N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts 1250-1285,* vol. II (1988), p. 147, y M. Bagnoli, «Per una lettura del rotolo di Velletri», *Arte Cristiana* LXXVIII, 739 (1990), pp. 225-234.

[17] G. Romano, «Per un atlante del gotico in Piemonte», en AAVV, *Gotico in Piemonte,* Turín, 1992, pp. 16-17.

bos episodios podrían ser interpretados como una especie de resistencia ante la nueva época de contactos con el Gótico transalpino que se abrió con la construcción de la iglesia de San Andrés, levantada por iniciativa del cardenal Guala Bicchieri a partir de 1217.

Desde el punto de vista puramente formal, los dibujos del *rotulo* ofrecen una prueba concreta de cuáles pudieron ser las fases del proyecto de un gran ciclo narrativo, sugiriendo una visión de conjunto a la que el taller podía recurrir constantemente durante la ejecución. Además de la disposición topográfica de las escenas, el dibujo reproduce su exacto encuadramiento y el comentario escrito. Asimismo, la tendencia del artista, más concentrado en la fidelidad de la representación en su conjunto que en la precisión de los detalles particulares, parece acentuar el carácter utilitario del trabajo. Se podría decir que se trata de una elaboración exquisitamente «técnica», con distintas partes incompletas y realizada por fases sucesivas: dentro de los recuadros se ponen primero los grupos de figuras y luego se añadirán las arquitecturas, no siempre en perfecta sintonía con la acción a la que sirven de fondo.

Se ha recurrido a los dibujos del *rotulo* de Vercelli para, por ejemplo, explicar los problemas planteados por la relación entre los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo, realizados por deseo del rey normando Ruggero II hacia mediados del siglo XII, y los de la catedral de Monreale (hacia 1189). Las escenas con las historias de la vida de san Pedro y san Pablo repiten, casi literalmente, las mismas soluciones iconográficas y formales, de tal forma que es posible imaginar la actividad de unos talleres que echan mano de un repertorio común, expresamente realizado para los artesanos[18]. El caso de los mosaicos sicilianos documenta también la práctica de la transposición, en un grandioso marco arquitectónico, de ejemplo sacados de un manuscrito miniado. Es más, todo parece indicar que los artistas que trabajaron en las historias de san Pablo pudieron te-

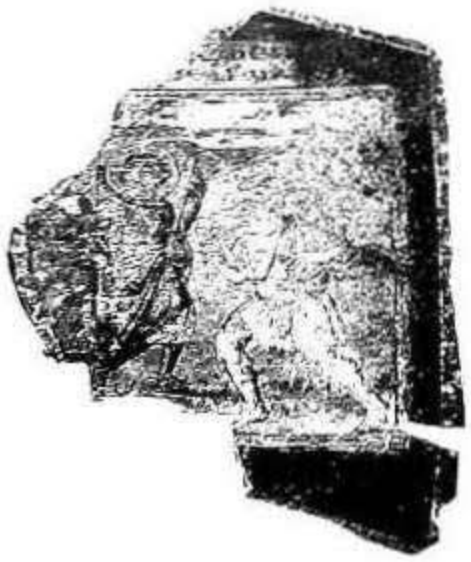


Figura 6. Alesandria (¿?), *Abraham pide a Dios que salve Sodoma y Gomorra*, fragmento del *Genesis Cotton*, siglo V.

[18] E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, p. 43.

ner a disposición una guía capaz de combinar de forma variada los *Hechos* canónicos con la *Passio* apócrifa. Algo muy parecido sucede también en la decoración musiva del atrio de San Marcos, en el que las historias del Génesis parecen sacadas del llamado *Genesis Cotton* (fig. 6), un manuscrito griego del siglo V, de probable origen alejandrino y quizá presente en Venecia precisamente a comienzos del siglo XIII, en los años en los que se empezó a decorar el atrio. La comparación entre las miniaturas del manuscrito y los mosaicos muestra unos puntos de contacto muy concretos, junto con una serie de divergencias que dependen en gran parte de la necesidad de una transposición a escala monumental. Kurt Weitzman estudió la relación entre el manuscrito y los mosaicos, individuando detalladamente las semejanzas y las diferencias a través del filtro de una serie de principios, desde la reducción del número de escenas hasta la simplificación de los gestos y, por último, la «centralización» de los temas, cuya acción se desvincula del ritmo derecha / izquierda de la lectura para situarse como el punto de fuga central de una visión a distancia. Este autor también ha sugerido la hipótesis del empleo de un dibujo «de mediación», un proyecto que guiara a los artesanos en cada etapa de la realización de la obra[19]. El pasaje del dibujo-guía, que podemos imaginar parecido al del *rotulo* de Vercelli, a la composición definitiva debió de servirse también de algunos cartones, de perfiles y de patrones, cuyo uso extensivo hoy está bien documentado por los distintos ciclos pictóricos del siglo XIII, desde Parma y Roma hasta los frescos de la iglesia superior de Asís[20]. A veces en la pintura se da también un caso análogo al que se encuentra en las grandes canterías de las catedrales góticas, donde se consolida, a partir del siglo XIII, una clara división de las tareas, una parcelación de los procesos operativos y una estandarización más eficaz en la elaboración de los materiales constructivos[21]. Éste es un proceso que, además, podría no haberse limitado a los equipos de construcción y al soporte arquitectónico, sino que también afectaba, por lo menos en ciertos casos, a la escultura. El estudio de las esculturas de la catedral de Reims, por ejemplo, nos ha permitido individuar, dentro de los grupos homogéneos de figuras, un constante recurso a la repetición y a la diferente combinación de motivos y de tipos, según un procedimiento que nos hace suponer la disponibilidad, dentro del taller, de un cierto número de modelos incluso tridimensionales[22]. En el caso de la «Porta Picta» de Lausana, de hacia

---

[19] K. Weitzmann, «The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis», en AAVV, *Venezia e l'Europa*, Venecia, 1956; *id.*, «The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures», en O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. II, Chicago, 1984, pp. 105-142 y 253 y 257; K. Weitzmann y H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, 1986. Véase también, sobre este tema, E. Kitzinger, «The Role of Miniature Painting in Murale Decoration», en K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger y H. Buchtal, *The Place of Book Illumination in Byzantin Art*, Princeton, 1975, pp. 99-142.

[20] M. Nimmo y C. Olivetti, «Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale», *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, serie III, VIII-IX (1985-1986), pp. 399-411; S. Romano, «Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane», *Ricerche di Storia dell'Arte* 55 (1995), pp. 5-20; B. Zanardi, «Relazione di restauro dei dipinti murali del Battistero di Parma e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori», en AAVV, *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Milán, 1993, pp. 219-250; *id.*, *Il cantiere di Giotto. Le storie di San Francesco ad Assisi*, Milán, 1996.

[21] D. Kimpel, «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son role dans l'histoire économique», *Bulletin Monumental* 135 (1977), pp. 195-222.

[22] P. Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, París-Lausana, 1987, sobre todo pp. 269-270.

1215 y aún poco estudiada con todas sus implicaciones, el análisis minucioso de los resultados materiales de la restauración ha sacado a la luz la existencia de una sintonía perfecta entre las distintas fases de elaboración. En especial llama la atención el acuerdo entre la intervención del escultor y la del pintor encargado de la policromía, que se llevaba a cabo antes del montaje (fig. 7). De hecho, en las grandes figuras que flanquean la entrada, muchos detalles, como los ojos y los párpados, las orlas y los ornamentos de los trajes y de los mantos, se dejaron sin acabar y su última definición se le confió a la intervención pictórica. En cuanto a esta última, sabemos que estaba organizada no en función de cada una de las figuras, sino de manera serial, por grandes fases de color extendidas a todas las estatuas disponibles. Se empezaba con el blanco de las vestiduras, luego se pasaba al ocre y al rosa de las carnaciones, y se seguía, por orden, con el azul, el morado, el verde y, por último, el rojo (fig. 8)[23].

Es difícil imaginar que procesos como éste pudieran llevarse a cabo sin la intervención de unos dibujos, e incluso de unos modelos tridimensionales, que sirvieran para orientar el trabajo de los artesanos que participaban en la fábrica. Por desgracia, los testimonios gráficos que han llegado hasta nosotros son muy pocos y prácticamente limitados, antes del siglo XIV, al grupo de dibujos relativos a la catedral de Estrasburgo, de hacia 1250. Sin embargo, ya a partir de finales del siglo XII tenemos numerosas pruebas de proyectos a escala natural, grabados directamente en los paramentos de los edificios o realizados en un material diferente y adaptados para su aplicación, como el cartón y la madera. Los testimonios más antiguos datan de 1190 aproximadamente, en Byland, en Yorkshire y en Châlon-sur-Marne, hasta los casos más conocidos de Clermont-Ferrand, Narbona y Limoges[24].

Figura 7. *Moisès*, detalle de la *Porta Picta*, h. 1220. Lausana, catedral.
Figura 8. *Muerte de la Virgen*, detalle de la *Porta Picta*, h. 1220. Lausana, catedral.

[23] E. Deuber-Pauli y T. A. Hermanès, «Le portail peint de la cathédrale de Lausanne: histoire, iconographie, sculpture et polychromie», *Nos monuments d'art et d'histoire* XXXII (1981), pp. 262-274.

[24] Para los dibujos y los proyectos de arquitectura en época gótica, es fundamentall R. Recht (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo de la exposición, Estrasburgo, 1989. Para una eficaz síntesis, con amplias indicaciones bibliográficas, cfr. D. Kimpel, «L'attività costruttuva nel medioevo: strutture e trasformazioni», en R. Cassanelli (ed.), *Cantieri medievali*, Milán, 1995, pp. 1-50.

La progresiva importancia adquirida desde el momento del proyecto gráfico respecto a los tradicionales procedimientos «de cantería» arroja una nueva luz sobre la profesionalidad del arquitecto, de la que las fuentes ofrecen numerosos testimonios, desde la mención como «doctor lathomorum» de Pierre de Montreuil, arquitecto del brazo sur del crucero de Notre-Dame de París, hasta la imagen que aparece en la *Relatio translationis corporis Sancti Geminiani* conservada en el archivo capitular de Módena, probablemente de comienzos del siglo XIII[25], que muestra a Lanfranco de pie, elegantemente vestido y con la *virga* en la mano, símbolo de autoridad, listo para dirigir las obras de fundación y construcción de la catedral de Módena. Son imágenes que nos traen a la memoria un famoso fragmento de Alano de Lille sobre *Deus artifex:*

> Dios [...] como si fuese el elegante arquitecto del mundo, o el orfebre de una construcción de oro, o el artífice hábil que crea estupendos artificios, o el obrero idóneo para obras dignas de admiración [...] fabricó ese esplendor y esa maravilla que es el palacio del mundo[26]

En estos mismos años, Villard de Honnecourt recorría Europa anotando en su cuaderno todo lo que llamaba la atención a su imaginación y que estimulaba su cultura, ligada al mundo de las grandes canterías y especialmente a los problemas de la geometría práctica y de la mecanización, que constituían un punto neurálgico de búsqueda y reflexión (fig. 9). El *Livre de portraiture* –como el propio Villard quiso llamar a su recopilación– no tiene un carácter sistemático y probablemente es el resultado de varios años de trabajo, de contactos, de observaciones, de discusiones con compañeros, que aumentan el valor del ejemplar: a los esbozos que tienen como objeto la arquitectura y la ingeniería, en particular la hidráulica, se agrega un rico repertorio de animales, de figuras, de gestos, de pliegues, de soluciones compositivas y ornamentales que derivan de la pintura y del arte de la talla (fig. 10). Estudios recientes han situado la figura de Villard de Honnecourt, más que en el mundo profesional del proyecto arquitectónico, en un círculo de simples «prácticos», desplazando el problema de la interpretación crítica de sus dibujos hacia otros campos de producción, en particular la orfebrería y la miniatura[27]. Desde este punto de vista, el elemento que hace de esta obra un documento de excepción, no sólo comparado con los libros de modelos de los siglos anteriores, sino también respecto a las recopilaciones contemporáneas, aunque tuvieran una orientación diferente, como el cuaderno de Wolfenbüttel, es el poder unificador del trazo gráfico. En el esbozo a punta seca, a veces marcado por arre-

---

[25] La datación de comienzos del siglo XIII, generalmente aceptada por la crítica, ha sido anticipada al segundo cuarto del siglo XII por A. R. Calderoni Masetti, «Nota sulle miniature relative alla costruzione del Duomo di Modena», *Ricerche di Storia dell'arte* 49 (1993), pp. 69-74.

[26] Tomo la cita del capítulo dedicado a «Dios como artífice» en E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 [A. Luzzatto, M. Candela y C. Bologna, *Letteratura europea e medioevo latino*, Florencia, 1992, p. 610].

[27] C. E. Barnes, «Le "problème" de Villard de Honnecourt», en R. Recht (ed.), *op. cit.*, pp. 209-223; R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècles)*, París, 1999, en concreto el capítulo «L'architecture et son cercle d'"amateurs"».

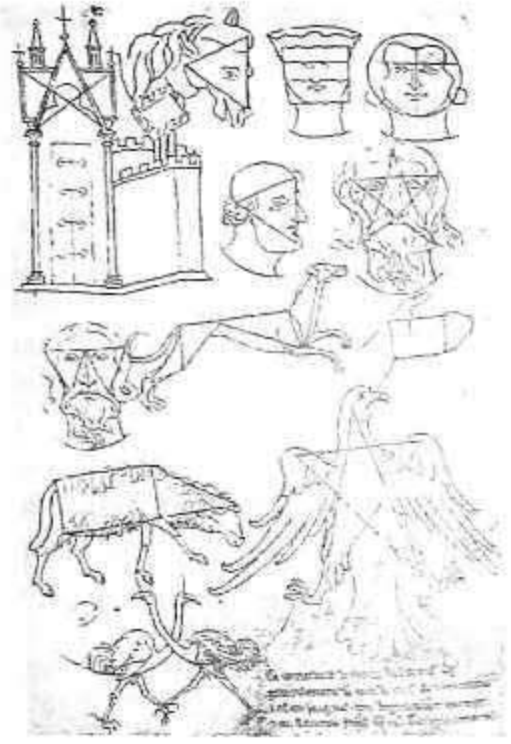


Figura 9. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de castillo, cabezas y animales, 1230-1240.
Figura 10. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de los doce apóstoles, 1230-1240.

pentimientos y correcciones, se van sucediendo los trazos de tinta, extendida de forma fluida, regular y precisa, que devuelve al dibujo el rigor estereométrico de su contorno[28]. Por este hecho, el paralelo recurrente entre el enciclopedismo de Leonardo y el de Villard[29] podría inducir a error: el trazo de Leonardo explora la materia asumiendo su provisionalidad y sus incertidumbres; el de Villard la fija y la contiene, y en cierto modo la reduce, idealizándola, en la trama de los perfiles. Lo que el cuaderno expresa muy conscientemente es la primacía del dibujo en el interior de una cultura y de una sensibilidad formal, la gótica, que manifiesta, desde el principio, una gran propensión hacia la linealidad[30]; y esto se ve también en gran parte de la pintura transalpina de estos años, una pintura realizada por amplias zonas cromáticas homogéneas que parecen como «recortadas» sobre el fondo pardo de los contornos.

Quizás el punto más interesante de este aspecto sea el observar cómo, en los hechos, el nuevo valor atribuido a la práctica de un oficio determinó una concreta dirección formal, atribuyendo al dibujo un valor de modelo a nivel estilístico. Pero, por supuesto, es necesario partir de una idea del uso del dibujo más amplia que la docu-

---

[28] Sobre los aspectos técnicos y de ejecución del cuaderno, cfr. C. F. Barnes Jr., «The Drapery-rendering Technique of Villard de Honnecourt», *Gesta* XX/1 (1981), pp. 199-206.

[29] Cfr. R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, París, 1993.

[30] E. Castelnuovo, «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo», en AAVV, *Storia dell'arte italiana*, vol. V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turín, 1983, sobre todo pp. 170-171.

mentada por el cuaderno de Villard de Honnecourt y sondear el entramado de situaciones diversas. Una, por ejemplo, podría ser la de las nuevas competencias gráficas que hicieron posible la vasta producción de vidrieras historiadas: las vidrieras están compuestas por superficies cromáticas homogéneas en las que todos los detalles están confiados a las grisallas, realizadas con el pincel y luego raspadas para obtener el paso de una tonalidad a otra[31]. Otro tema, al que ya hemos hecho alusión en parte, es el de la importancia de los «dibujos guía» en el caso de las composiciones a escala monumental, que de alguna forma pueden haber sugerido los efectos de los perfiles negros también en los grandes ciclos musivos, además de los pictóricos. En Palermo, así como en Monreale o Venecia, las refinadas esfumaturas de claroscuro no excluyen la intervención de la línea negra de contorno para definir las formas de las figuras sobre los fondos o incluso sólo para subrayar el efecto de algunos pliegues o de ciertas expresiones. También en Parma, hacia mediados del siglo XIII, aunque fuera en un contexto de modelos derivados casi seguramente de una fuente oriental, la decoración pictórica de la cúpula del baptisterio hizo un amplio uso del efecto unificador del contorno pardo, cuya sinuosa elegancia recuerda, en ciertos aspectos, a la del cuaderno de Villard de Honnecourt[32].

En Lausana, para la «Porta Picta», se puede pensar en el caso, más bien raro, de los dibujos de estudio destinados a ser reelaborados para el cancel esculpido de la iglesia de Santa María de Vezzolano, en Piamonte, hacia 1230 (fig. 11). Las peculiaridades estilísticas que definen los relieves de Vezzolano hacen más bien pensar en un taller de formación antelámica, con influencias de los nuevos modelos transalpinos. Estos constituyen una especie de léxico que tuvo que ser revisado y recompuesto: en la serie de los patriarcas nos volvemos a encontrar con los gestos, los pliegues y las pos-

Figura 11. *Los antepasados de la Virgen*, detalle del cancel, h. 1230. Vezzolano, Santa María.

[31] *Id.*, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Turín, 1994.

[32] AAVV, *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Milán, 1993; la relación entre las pinturas del baptisterio de Parma y los modelos de origen bizantino ha sido nuevamente examinada por L. V. Geymonat, «Un apocrifo bizantino nei dipinti duecenteschi del Battistero di Parma», *Archivio Storico per le provincie parmensi*, IV serie, LI (1999), pp. 429-455.

Figura 12. Lausana, catedral, detalle de la *Porta Picta*, h. 1220.
Figura 13. *Jesé*, pintura mural del cancel, h. 1230. Vezzolano, Santa María.

turas de las arquivoltas de Lausana (fig. 12), pero casi siempre combinados de manera diferente. Otro elemento que pesa de manera decisiva en favor de la hipótesis de un modelo gráfico es la cualidad de la simplificación con la que se efectuó el pasaje entre Lausana y Vezzolano (fig. 13), una simplificación de carácter «lineal», evidente sobre todo en el modo de tratar los pliegues[33].

Copias, derivaciones, pervivencias

Una vez admitida la hipótesis de que en ciertos casos, de los mosaicos de Monreale al de Vezzolano, menos lineal, nos encontramos ante unas obras creadas a partir de una copia, quedan muchos interrogantes sobre los significados y sobre la naturaleza de las reproducciones medievales.

También en el campo de la producción de miniaturas, la idea de la reproducción exacta es un hecho bastante excepcional, relacionado muchas veces con unos deseos específicos de los clientes y casi siempre dominado por la percepción de que las imágenes forman parte integrante del texto escrito. Uno de los casos más interesantes es el del *Salterio de Utrecht*, un manuscrito carolingio producido en Reims hacia el 820, y copiado en Canterbury a principios del año mil (figs. 14 y 15). No están claras las motivaciones que llevaron a la decisión de crear un duplicado del códice, pero es probable que también en este caso, como en Vercelli, nos encontremos ante la intención del cabildo de la catedral de asegurar y exaltar las memorias tradicionales de la co-

[33] T. A. Hermanès, E. Pagella y A. Rava, «Vezzolano e Losanna, due cantieri a confronto. Appunti e riflessioni», en P. Salerno (ed.), *Santa Maria di Vezzolano, il pontile. Ricerche e restauro*, Turín, 1997, pp. 79-85.

Figura 14. Reims, *Salterio de Utrecht,* ilustración del Salmo I, h. 820-830.
Figura 15. Inglaterra, copia del *Salterio de Utrecht,* ilustración del Salmo I, h. 1000.

munidad, memorias que quizá relacionaban la llegada a Canterbury de esta obra con la permanencia en el continente del arzobispo san Dustan (957-988). Sin embargo, fuera de Inglaterra, en el ámbito del Imperio, la recuperación de los modelos carolingios asumió una clara connotación política en el marco de la *renovatio imperii* propugnada por Otón I. En este sentido, es ejemplar el *Códice de Gerone,* realizado por el amanuense Anno hacia 950-970, basado en un suntuoso manuscrito, hoy conservado en la Batthyaneum Library, en Alba Julia. También en este caso, como en otros muchos análogos del mismo periodo, la copia revela un proceso de reducción tanto en el empleo de los materiales como en lo que concierne a las soluciones formales, que tienden a hieratizar la composición en un esquema de acentuada bidimensionalidad y linealidad[34].

Desde luego, es mucho más complejo el asunto de las copias arquitectónicas, a las que se hacía referencia en el relato de Adamnano:

> Y así pintamos las cuatro figuras de iglesia según los modelos que, como dije más arriba, Arculfo había trazado en la página encerada, no porque pensara poder realizar una copia en pintura, sino para que el monumento divino, a pesar de esta mediocre representación, pudiese ser mostrado erigido en el centro de la rotonda de la iglesia, y se manifestase que la iglesia, aun estando tan lejos, está más cerca del mismo.

Richard Krautheimer demostró de qué modo, con este fragmento, se revela la concepción profunda que la Edad Media tenía de la copia, una *vilis figuratio,* que se pue-

[34] J. J. G. Alexander, *op. cit.*

de relacionar con el original sólo a través –podríamos decir– de analogías: la reproducción de un elemento, a veces elegido por su valor simbólico, era suficiente para evocar el objeto[35].

Este concepto de copia corresponde a una disposición mental que encontramos también en las costumbres de los peregrinos que iban a Tierra Santa y que, según cuenta Antonino de Piacenza, «para cada enfermedad tomaban las medidas, luego se las ponían en el cuello y sanaban». Se trataba seguramente de una práctica común entre los enfermos, que por medio de unos cordeles sacaban, de las reproducciones del cuerpo de Cristo, la medida del miembro afectado, y se los ponían luego como amuletos que debían ayudarles a curarse[36]. A la simple *mensura*, por tanto, se le atribuían los valores de la reliquia: ésta tenía el poder de «representar» a todos los efectos el objeto de culto.

Este claro cambio de valores respecto a la mentalidad moderna nos hace muy difícil reconocer, fuera de la explícita mención de los textos, las características de la copia medieval. ¿Qué forma tendría, por ejemplo, el león de la portada de Cénac, realizado a partir del modelo de Moissac («leopardus sicut in portali ecclesiae Moissaci sculpatus»)? ¿O el presbiterio de la iglesia de Saint-Aignan de Orleans, reconstruido hacia 1020 a semejanza del de la catedral de Clermont-Ferrand[37]? ¿Y qué decir de la catedral de Bremen, cuya reconstrucción tuvo como modelo, durante el obispado de Alebrando († 1045), la catedral de Colonia, y posteriormente, bajo la guía de Adalberto (1045-1075), la de Benevento?

> Y mientras la construcción procedía activamente, se alzaron los muros de la iglesia, que antes Alebrando había empezado a semejanza de la de Colonia, y que sin embargo él quería continuar según el modelo de la catedral de Benevento[38].

El tema de la imitación del modelo del Santo Sepulcro, y más en general de la arquitectura funeraria romana, en la acepción del significado de copia al que se ha aludido, se relaciona con el simbolismo que en la Edad Media relacionaba la muerte con la resurrección, y, por tanto, el sepulcro con el rito bautismal, y explica la adopción a gran escala de la planta central, muchas veces acompañada de deambulatorio, para la arquitectura de los baptisterios medievales.

En Italia, la larga fortuna del esquema arquitectónico que ve el baptisterio como lugar separado de la catedral se debe a la pervivencia de los modelos paleocristianos, y puede que también al significado cívico que estas estructuras –como en los casos de

---

[35] R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"» [1942], en *id.*, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Nueva York-Londres, 1969, pp. 115-150 [ed. it.: «Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale», en R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, trad. de G. Scattone, Turín, 1993, pp. 98-150].

[36] E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Londres, 1976 [ed. it.: *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, trad. de R. Garroni, Florencia, 1992, p. 30].

[37] Cfr. V. Mortet y P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs àl'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen-Âge XI-XIIIe siècle*, París, ²1995, p. 141 y 233.

[38] O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahshunderts für Deutschland, Lotharingen und Italien*, Berlín, 1938, p. 54, n. 232.

Florencia y Parma[39]– irán adquiriendo en la nueva realidad comunal. Sin embargo, el modelo de la rotonda se encuentra todavía presente en el desarrollo de las cabeceras de las catedrales góticas, que en muchos aspectos parecen sugerir la recuperación del antiguo motivo de las estructuras basilicales[40].

Esta red de significados encuentra una singular correspondencia en el conjunto boloñés de Santo Stefano (fig. 16), que un diploma de Carlos el Gordo del año 887 indica como «Jerusalén»: «sanctum Stephanum qui dicitur Sancta Jerusalem». Actualmente éste se compone de cuatro iglesias: la iglesia del Crucifijo, antiguamente dedicada a san Juan Bautista, la iglesia de San Vital, la basílica del Santo Sepulcro, y la iglesia de Santa Cruz, llamada también del Calvario o de la Trinidad. La rotonda del Santo Sepulcro, edificada tal vez a partir del siglo XI sobre los restos de un templo romano, se inspira claramente en la Anástasis, pero todo el conjunto, que quizá se añadió al núcleo original dedicado a los santos Vital y Agrícola, se presentaba seguramente como una reproducción de los santuarios que existían al este de Jerusalén. La correspondencia topográfica se completa al incluir, en el recorrido ideal de los peregrinos medievales, también a la iglesia, hoy poco distante de la plaza, de San Giovanni al Monte, o Monte Oliveto, según una mención ya aparecida en el siglo X[41].

¿Pero quién fue y con qué medios trabajó el arquitecto o los arquitectos que pusieron las bases para esta empresa? La edificación del conjunto boloñés se lleva a cabo durante los años que coinciden con la presencia de Bononio, nacido hacia mediados del siglo X, y que había entrado a formar parte de la comunidad de Santo Stefano, que abandonó luego para hacer vida eremítica en Egipto. Aquí dio prueba de un espíritu práctico y organizativo trabajando –como demuestra el relato de su vida– «para restaurar las

Figura 16. Bolonia, conjunto de Santo Stefano, iglesia del Santo Sepulcro, siglo XII.

[39] A. Dietl, «La decorazione plastica del battistero e il suo programma. Parenesi e iniziazione in un comune dell'Italia settentrionale», en C. Frugoni (ed.), *Benedetto Antelami e il battistero di Parma*, Turín, 1995, pp. 71-144, y T. Verdon, «Il battistero di San Giovanni: un monumento religioso al servizio della città», en A. Paolucci (ed.), *Il battistero di San Giovanni a Firenze*, Módena, 1994, pp. 9-32.

[40] J. L. Taupin, «Les rotondes virtuelles du gothique», en M. Jannet y C. Sapin (eds.), *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, Actas del congreso (Dijon, 1993), Dijon, 1996, pp. 289-307.

[41] R. G. Ousterhout, «The Church of Santo Stefano: a Jerusalem in Bologna», *Gesta* XX (1981), pp. 311-321.

Figura 17. Guillermo de Volpiano, *Cripta de la rotonda*, finales del siglo X. Dijon, San Benigno

iglesias destruidas por las incursiones de los bárbaros, y entre las muchas que restauró fundó un monasterio, en el que ordenó al abad y a los monjes, e instituyó su vida según la regla de San Benito»[42]. Después de la batalla de Punta Stilo (982), Bononio se preocupó de obtener la liberación de los prisioneros cristianos, y entre éstos se encontraba Pietro, obispo de Vercelli, el cual, cuando volvió a su patria, le ofreció el cargo de abad de la cercana comunidad de Lucedio. En Lucedio su destino se cruzará con el de un joven monje que había entrado en la comunidad en 969, a la edad de siete años. El contacto entre los dos no está documentado, pero sabemos que Guillermo, después de un crucial encuentro, en 987, con el abad de Cluny Maiolo, emprendió un camino como reformador y constructor que parece continuar el de Bononio. Sin duda estuvieron vinculados a sus actividades tanto el proyecto de la espectacular rotonda de Dijon (figs. 17 y 18), como la reconstrucción, en 1003, de la abadía de Fruttuaria, en Piamonte, donde unas excavaciones arqueológicas recientes han sacado a la luz un recinto circular situado en el centro del crucero, inspirado en el Santo Sepulcro de Jerusalén[43].

Las numerosas copias del Santo Sepulcro, documentadas entre los siglos IX y XII en todo el territorio europeo, así como las derivaciones de la Anástasis estudiadas por Richard Krautheimer, definen una larga cadena de experimentaciones puestas en práctica a partir de un único modelo, pero que tienen un sentido precisamente por la relación entre las mismas.

---

[42] «Vita et miracula Sancti Bononii abbatis Lucediensis», en *Monumenta Germaniae Historica* (citados a partir de ahora con las siglas *MGH*), XXX, *Scriptores*, vol. II, Leipzig, 1934, p. 1027; F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia. Piemonte*, Turín, 1899, pp. 457-466.

[43] L. Pejrani Baricco, «L'église abbatiale de Fruttuaria à la lumière des dernières fouilles archéologiques», en M. Jannet y C. Sapin (eds.), *Guillaume de Volpiano*, cit., pp. 75-108.

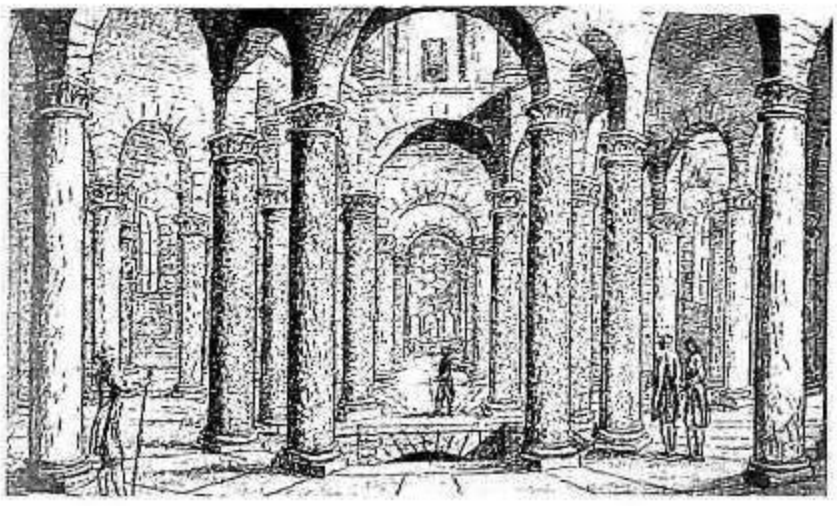


Figura 18. Antoine, *Vista del piso intermedio de la rotonda de la iglesia de San Benigno*, grabado, finales del siglo XVIII.

Muy a menudo nos encontramos en presencia de obras completamente aisladas, de las cuales es imposible localizar tanto sus precedentes como su continuación. Algunas veces esto se debe a la gran cantidad de obras perdidas, sobre todo de la Alta Edad Media; otras se trata, en cambio, de creaciones que ocupan una posición especial en la cadena de acontecimientos históricos, y cuyos significados parecen declararse mejor en la puntualidad de la sincronía, por lo menos allí donde es posible reconstruir los términos del papel del cliente o de las expectativas del público.

Es curioso que, por ejemplo, en el caso de uno de los más importantes monumentos del arte occidental, la iglesia de San Vital de Rávena (fig. 19), no se conozca el nombre del arquitecto ni existan, hasta ahora, tesis interpretativas capaces de dar unas respuestas puntuales a los interrogantes sobre cuáles fueron sus modelos de referencia. En el siglo V la ciudad de Rávena, de ser un centro carente de importantes tradiciones culturales, se encuentra de repente elevada al rango de capital del Imperio de Occidente. Desde este momento, la ininterrumpida atracción ejercida por Roma y la estrecha red de contactos con Constantinopla, a su vez favorecida por la progresiva decadencia de la antigua capital, junto a las nuevas aportaciones procedentes de la dominación de los godos, contribuyeron a trazar el perfil de una situación artística con unas características únicas y, en muchos aspectos, todavía insondables. El contraste entre las selectas atmósferas de San Apolinar Nuevo y el mausoleo de Teodorico, ambos edificados a principios del siglo VI, aclara de manera muy eficaz los términos de las opciones posibles para los artistas y los artesanos presentes en la ciudad. Artistas, por cierto, cuyo completo anonimato tiene como contrapunto la poderosa presencia de los comitentes, que sellan con inscripciones y retratos el prestigio de su papel, y a veces también la intención estética de sus elecciones[44]. Es el caso, por ejemplo, del obispo Pedro II (493-519), quien encargó la decoración musiva del oratorio de San

[44] O. G. von Simson, *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago, 1948.

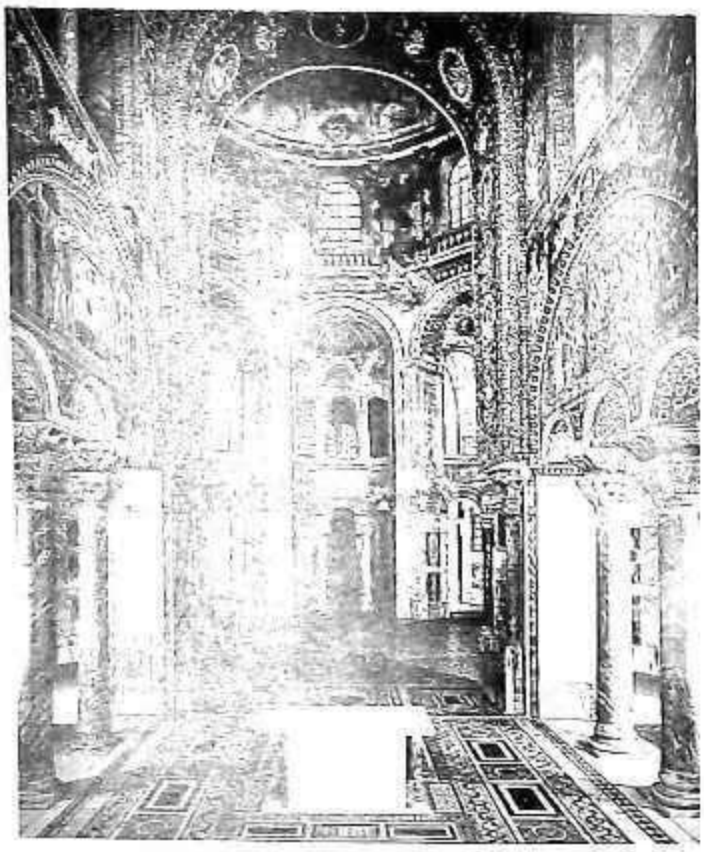


Figura 19. Rávena, San Vital, vista del interior, 532-547.

Andrés, acompañada de una inscripción que, en el contexto de las iglesias de Rávena de estos años, tiene casi el sabor de un manifiesto poético: «Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat»[45].

No hay duda de que el papel desempeñado por los comitentes fue determinante para la realización de la extraordinaria empresa de San Vital. Sabemos que la iglesia fue comenzada por el obispo Ecclesio en el año 525, a su vuelta de una misión en Constantinopla junto al papa Juan. También sabemos que el personaje clave para obtener los recursos financieros fue Giuliano Argentario, del que no tenemos más noticias. Puede que se tratara de un rico banquero privado, tal vez muy cercano al emperador Justiniano[46]. De lo que sí estamos seguros es de que no existen precedentes directos de esta extraordinaria estructura. Los modelos constantinopolitanos, como la basílica de los Santos Sergio y Baco, más o menos contemporánea de San Vital, tuvieron, sin duda, un peso determinante, pero también resulta muy atractiva la hipótesis

[45] A. Peroni, «Architettura e arredo decorativo dal VI all'XI secolo», en AAVV, *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'Alto Medioevo*, Milán, 1983, p. 142.

[46] Sobre Giuliano Argentario cfr. F. W. Deichmann, «Giuliano Argentario», *Felix Ravenna* LVI, 5 (1951), pp. 5-26, e *id.*, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar 2. Teil*, Wiesbaden, 1976. Véase además, para un sintético nuevo examen de toda la documentación, la ficha de C. Franzoni en P. Angiolini Martinelli (ed.), *La basilica di San Vitale a Ravenna*, Módena, 1997, pp. 181-183.

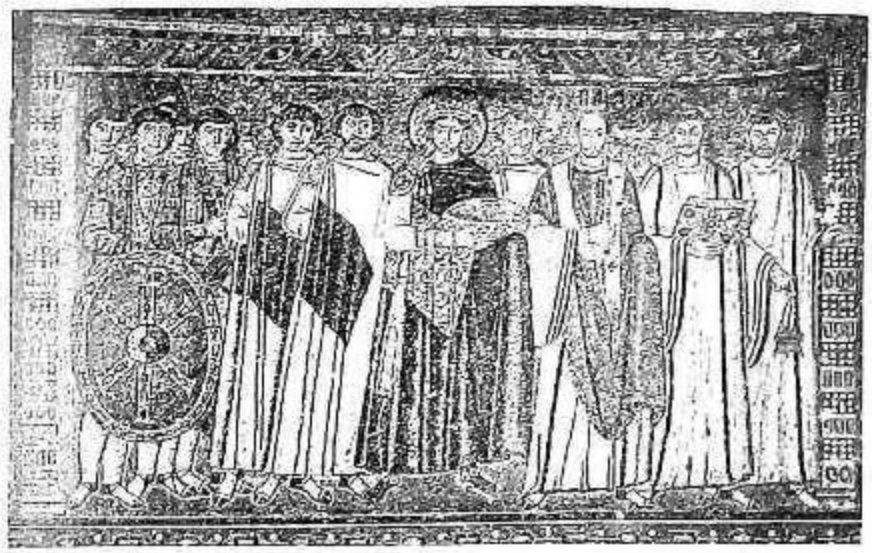


Figura 20. *Justiniano con su séquito*, detalle de los mosaicos del presbiterio, h. 540. Rávena, San Vital.

de que existiera una referencia a fuentes más antiguas, como el modelo que deriva del esquema del pabellón, representado por primera vez en la Villa de Adriano de Tívoli. Los pabellones eran unos vanos abiertos de planta central, rodeados de exedras y cubiertos por una cúpula; son las estructuras sofisticadas de una arquitectura de lujo destinada no a un uso público, sino a las reuniones de una restringida élite intelectual[47].

Y aquí no podemos dejar de pensar en los cortejos imperiales representados en los mosaicos del presbiterio (fig. 20), donde los rostros de los personajes, inmersos en el abstracto centelleo de los fondos, tienen la icástica intensidad de algunos de los retratos de El Fayum; y también en la riqueza de los mármoles y de los estucos variopintos, y en la increíble variedad y complejidad de las formas de la ornamentación, que combinan motivos clásicos, helenísticos y tardoantiguos: grecas, ovas, husos, cornucopias, discos y palmetas, delfines, sarmientos, flores, frutos y aves de distintas especies.

La iglesia de San Vital fue consagrada después del año 547, quizás en el 548; la figura del obispo Ecclesio aparece en el mosaico del ábside, junto al patrono san Vital, pero cerca del emperador, identificado con una inscripción, se ve a Maximiano, el primer arzobispo de Rávena, elegido en el 546 por deseo de Justiniano. Como comitente se le puede atribuir también otra obra, única a su manera: la cátedra de marfil que hoy se conserva en el museo arzobispal de Rávena. El debate crítico sobre el origen de este extraordinario objeto sigue aún abierto, pero la discusión ha dejado en la sombra el tema de su significado, sobre todo en lo que se refiere a la presencia de las escenas con la historia de José, que Meyer Schapiro ha interpretado como símbolo de la misión del obispo, de sus funciones religiosas y civiles en el buen gobierno de la ciudad[48].

---

[47] R. Krautheimer, *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Colonia, 1988 [ed. it.: *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e barocco*, trad. de G. Scattone, Turín, 1993, p. 76].

[48] M. Schapiro, «The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna», *Gazette des Beaux Arts* XCIV (1952), pp. 27-38.

Por este motivo, el papel del comitente, el humilde diácono de Pola, investido con los honores del máximo cargo espiritual después del papado gracias a su habilidad política, consciente de sus orígenes –Maximiano aseguraba que había alcanzado el poder *de stercore*, repitiendo una fórmula presente en los rituales de la coronación imperial– y decidido a ganarse el favor de la comunidad, puede justificar perfectamente la aparición de un objeto tan excepcional en la Rávena del siglo VI.

La fortuna de estas creaciones, es decir, su resurgir en las experiencias de los artistas a lo largo de la historia del arte occidental, sigue siendo todavía un tema que queda por estudiar en profundidad, y tal vez podría ayudarnos a encontrar unos nuevos enfoques para la investigación. El catálogo podría empezar con la influencia ejercida por San Vital en Maginardo, el arquitecto que a principios del año mil reconstruyó la catedral de San Donato de Arezzo, hasta llegar a los dibujos de Antonio y Giovanni da Sangallo, Borromini, Baldassarre Peruzzi[49]; para los mosaicos, Gino Severini comparaba el retrato de Maximiano con los autorretratos de Cézanne y una de las más intensas interpretaciones críticas de la relación entre el naturalismo de los rostros y la abstracción del decoro habría que buscarla en el *Retrato de Adele Bloch-Bauer* de Gustav Klimt[50]. La obra data de 1907; en 1905 Johan Huizinga cerraba su discurso de investidura en la Universidad de Groninga con estas palabras:

> Imagínense que sólo disponen de nociones más bien escasas sobre la decadencia del mundo antiguo: podrían leerse algunos libros sobre el argumento para completar esas nociones. Pero entonces les surge la oportunidad de visitar Rávena y ver sus mosaicos. A partir de ese momento, cuando piensen en esos siglos, verán siempre el mismo esplendor inmóvil, el brillo del verde y del oro de San Vital, el crepúsculo del azul nocturno del mausoleo de Gala Placidia. Su imagen histórica estará iluminada para siempre por esos recuerdos. ¿Nos encontramos sólo ante una inútil asociación de ideas o, por el contrario, esos mosaicos nos ayudan a entender mejor la historia, es decir, a verla?[51].

Modelos culturales, formas textuales

«Sub Leo et Warmundus fuit aetas aurea»: de esta forma Benzone de Alba, en la obra dedicada a Enrique IV hacia 1070, recordaba el papel desempeñado por los obispos de Ivrea y Vercelli en defensa de la intervención imperial en Italia[52], en una época en la que los objetivos civiles y políticos de las principales sedes episcopales piamontesas se hallaban en el centro de un importante renacimiento artístico, caracterizado por

---

[49] S. Foschi y C. Franzoni, «Artisti, eruditi, viaggiatori: le interpretazioni di San Vitale», en P. Angiolini Martinelli (ed.), *op. cit.*, pp. 135-155. Para Maginardo cfr. C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, 1997, pp. 109 ss.

[50] A. Strobl, «Gustav Klimt disegnatore», en AAVV, *Le arti a Vienna dalla secessione alla caduta dell'impero asburgico*, catálogo de la exposición (Venecia), Milán, 1984, pp. 115-122, sobre todo pp. 116-117.

[51] J. Huizinga, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, Turín, 1993, p. 26.

[52] Benzone d'Alba, «Ad Heinricum IV imperatorem», en *MGH, Scriptores*, vol. XI, p. 638.

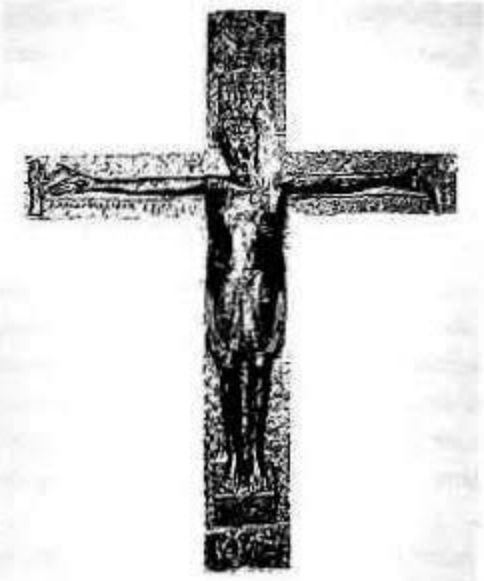


Figura 21. Lombardía, *Crucifijo del obispo León*, 1000-1020.

una impronta unitaria en muchos aspectos y por una constante referencia a los modelos carolingios y a los de la Antigüedad clásica[53].

Uno de los resultados figurativos más importantes y emblemáticos de este especial momento histórico es la gran cruz de plata que se conserva en la catedral de Vercelli (fig. 21), una obra monumental (más de tres metros de altura), única en el panorama de la orfebrería medieval europea. Adriano Peroni, el primero que ha estudiado de manera sistemática esta obra en relación con otra cruz parecida, aunque de proporciones menores, que se conserva en San Miguel de Pavía, ha establecido su fecha en los años del obispado de León (999-1026), subrayando las conexiones con otros testimonios de orfebrería de época carolingia y otoniana, desde el altar de oro de San Ambrosio de Milán hasta el antependio de Basilea, ahora en el museo de Cluny[54]; la corona, además, se puede relacionar directamente con la del Sacro Imperio Romano que se conserva en la Schatzkammer de Múnich[55]. Pero algunos ecos concretos de la nerviosa vitalidad de las láminas de Vercelli –un rasgo que ya Marc Rosemberg, en 1922,

---

[53] En general, sobre arte y patronazgo en Piamonte en el umbral del año mil, cfr. G. Romano (ed.), *Piemonte romanico*, Turín, 1994; A. Peroni, «Il ruolo della committenza vescovile alle soglie del Mille: il caso di Warmondo di Ivrea», en *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM*, XXXIX, Spoleto, 1991, vol. I, pp. 243-271, y C. Tosco, *op. cit.*

[54] *Id.*, «Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana», en AAVV, *Kolloquium uber spatanike und frühmittelalterliche Skulptur*, Maguncia del Rin, 1970, pp. 75-104, e *id.*, «Le lamine minori del crocifisso ottoniano di Vercelli», en AAVV, *Studi di storia dell'arte in onore di M. Rotili*, Nápoles, 1984, pp. 127-134. La cruz ha sido de nuevo analizada recientemente por C. Piglione en G. Romano (ed.), *op. cit.*, pp. 426 ss., con más bibliografía.

[55] P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1955, p. 409; P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. I, Múnich, 1961, p. 37; A. Peroni, «La corona del Crocifisso ottoniano della cattedrale di Vercelli», en AAVV, *Studi e ricerche di Storia dell'Arte in memoria di Luigi Mallè*, cit., pp. 33-48.

atribuía a las miniaturas del *Salterio de Utrech*[56]– y de la elegante monumentalidad de la base que enmarca las figuras se encuentran también en las miniaturas del *Sacramentario* de Warmondo en Ivrea, o en los fragmentos del ciclo de frescos que decoraba la iglesia de San Juan de Asti; la inclusión de motivos de derivación clásica, como los clípeos con los bustos del Sol y la Luna, evoca ciertos detalles de las miniaturas de Ivrea, como las grandes pilas polilobuladas del bautismo de Constantino y de la circuncisión de Jesús, y se refleja en las soberbias arquitecturas fingidas que encuadran los frescos del baptisterio de Novara. Es ésta una idea del clasicismo en la que todavía se advierte la posibilidad de un diálogo con algunas opciones de la herencia antigua: la predilección por la plasticidad de los volúmenes, que acerca los frescos de Novara a la cruz de Vercelli y a los estucos del ciborio de San Ambrosio, unida a una dúctil ligereza en la definición de los paños. Dos características que, en el fondo, parecen repetirse, aunque radicalmente regeneradas, en las pruebas de Wiligelmo en la fachada de la catedral de Módena.

Sin embargo, no sería acertado explicar la aparición de estas grandes obras y su relación con los modelos de la Antigüedad clásica ateniéndonos exclusivamente al marco de la ideología imperial propugnada por los obispos de Ivrea, Vercelli y Novara, y a la documentadísima trama de sus relaciones con la corte germánica. Lo demuestra, por ejemplo, el caso de las relaciones establecidas entre León de Vercelli y otro gran obispo comitente de esos años, Bernardo de Hildesheim[57]. Ambos se conocieron probablemente en Roma, con ocasión del sínodo de enero de 1001. Poco después, Bernardo fue recibido en Vercelli, como cuenta su biógrafo Tangmaro, «con honores dignos de un papa»; aquí seguramente anotó los versos puestos por el obispo Flaviano (530-540) como leyenda de las tumbas de la catedral, luego en parte reutilizados para su epígrafe funerario. Bernardo y León compartían pasiones políticas, formación cultural, gusto por las obras de arte, y esto explica, al menos en parte, la común raíz de obras como la cruz de Vercelli y la célebre columna de bronce con escenas del Evangelio realizada en Hildesheim siguiendo el modelo de la columna de Trajano.

La cruz de Vercelli y la columna de Bernardo (fig. 22) están fechadas hacia 1020; ya hemos indicado cómo, según fue avanzando el siglo XI, la idea de la recuperación del pasado tomó una dirección menos lineal que llevó a artistas y comitentes a buscar unas fuentes de inspiración diferentes, las cuales muchas veces se explicaban con motivaciones salpicadas de historias y tradiciones específicas.

Existen dos momentos fundamentales de la reproposición a gran escala de los modelos bizantinos en Italia: la reedificación de la abadía de Montecassino, por orden del abad Desiderio a partir de 1066, y las grandes empresas de Palermo, Monreale y Cefalú, que se ciñen a marcos ideológicos en gran medida independientes: por un lado

---

[56] M. Rosenberg, «Das Stephansreliquiar im Lichte des Utrechtspsalters», *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* XLIII (1922), pp. 169-184.

[57] AAVV, *Bernward von Hidesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 1993), Maguncia del Rin, 1993, sobre todo la intervención de H. Dormeier, «Kaiser und Bischofsherrschaft in Italien: Leo von Vercelli», vol. I, pp. 103-119. El asunto ha sido tratado también por C. Piglione, «Le grandi oreficerie», en G. Romano (ed.), *op. cit.*, pp. 422-444.

Figura 22. Hildesheim, *Columna del obispo Bernardo*, h. 1020.

los ideales de la reforma propugnada por la Iglesia romana; por otro la idea del absolutismo imperial de la política de los reyes normandos, de Ruggero II a Guillermo II, entre 1140 y 1190 aproximadamente. Es verdad que la fábrica de Montecassino, pensada y organizada también como una gran escuela que favorecía el renacimiento de las artes, tuvo un peso determinante a la hora de reproponer a los artistas y a los comitentes una imagen de la Antigüedad cristiana que, desde este momento, parece desarrollarse en paralelo, y con la misma conciencia, a la de la Antigüedad clásica.

Los frescos recientemente descubiertos en el refectorio de la abadía benedictina de San Silvestre de Nonantola desarrollaban temas originales de Montecassino y parece que fueron realizados en tiempos del abad Damiano (1086-1112), cuando la comunidad se había alineado abiertamente con el partido de la reforma[58]. La ejecución de este ciclo es contemporánea al inicio de la reconstrucción de la antigua catedral de Módena, con su grandiosa propuesta de renovación del lenguaje de la arquitectura y de la escultura padanas. Pero esta concomitancia, unida a la importante acción desarrollada por Matilde de Canossa, ¿es suficiente para justificar una clave interpretativa en sentido «reformado» de los ensayos de Wiligelmo y Lanfranco[59]?

---

[58] C. Segre Montel y F. Zuliani, *La pittura nell'abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Modena, 1991.

[59] Sobre este tema, replanteado también en A. C. Quintavalle (ed.), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catálogo de la exposición, Parma, 1991, la bibliografía hoy es muy amplia. Por ello me limito a indicar sólo dos interesantes y específicos estudios recientes: C. Tosco, «Sansone vittorioso sul portale di Nonantola: ricerche sulle funzioni dell'iconografia medievale», *Arte Cristiana* LXXX (1992), pp. 3-8; A. Tcherikover, «Reflections of the Investiture Controversy at Nonantola and Modena», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LX (1997), pp. 150-165.

Lógicamente, también en este caso la respuesta sólo podrá darse en términos bastante problemáticos. No sólo por la dificultad real de medir los efectos que sobre la figuración tuvo la actuación política y espiritual de Gregorio VII y su círculo[60], sino también porque la catedral de Módena, como documentan las fuentes, se encuentra dentro de un conjunto de relaciones sociales que difícilmente se pueden reducir a un único esquema interpretativo. Ya a los ojos de los eruditos del siglo pasado la catedral se presentaba como el testimonio más excelso de la afirmación de la autonomía comunal. Esta lectura, aunque saneada por los residuos ideológicos posteriores al Resurgimiento, conserva su validez: el uso que en Módena se hizo de los modelos de la Antigüedad clásica demuestra que estaba unido –y no sólo en términos materiales, sino también de mentalidad colectiva– a las pasadas glorias de la *Mutina* romana[61]; las representaciones de las historias del santo patrono en la Puerta de los Príncipes tienen, sin duda, su punto de partida en una gran motivación cívica[62]; tanto la decoración escultórica de la fachada como la de las puertas laterales se basan no sólo en los textos canónicos, sino también en fuentes que tuvieron una amplia difusión incluso fuera de los ambientes estrictamente eclesiásticos. Los modos con los que este vasto material iconográfico fue transformado en imágenes se caracterizan por un extremo rigor, por una voluntad de aparecer claras que se manifiesta también en el frecuente recurso a las inscripciones, que facilitan al espectador no sólo la correcta identidad de los personajes y de las escenas, sino también, a veces, el sentido de la narración, y hasta los estados emocionales, como sucede en los bajorrelieves con las *Historias del Génesis* de Wiligelmo (fig. 23). Es muy difícil saber hasta qué punto se realizó todo al ser-

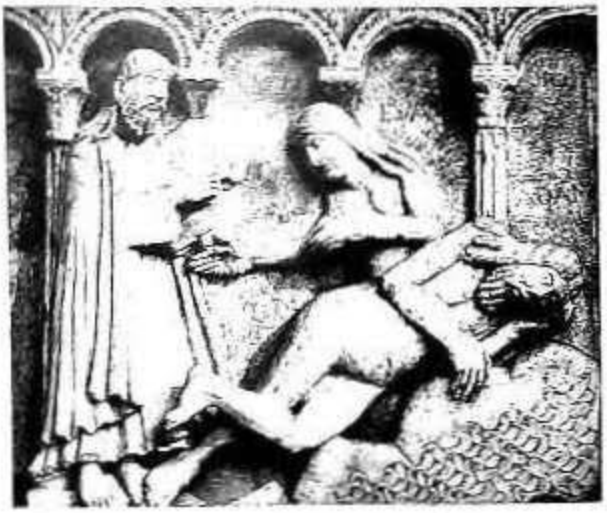


Figura 23. Wiligelmo, *La creación de Eva*, h. 1106. Módena, catedral.

---

[60] E. Kitzinger, «The Gregorian Reform and the Visual Arts: a Problem of Method», *Transactions of the Royal Historical Society*, serie V, XXII (1972), pp. 87-102.

[61] C. Parra, «Pisa e Modena: spunti di ricerca sul reimpiego "intorno" al Duomo», en AAVV, *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, 1984, pp. 355-360.

[62] P. Golinelli, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bolonia, 1996; A. Dietl, «Der Geminianuszyclus am Modeneser Dom. Bild und Textentwurf für einen Stadtpatron im Zeitalter der Kommunebildung», en G. Kercher (ed.), *Hagiographie und Kunst: der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlín, 1993, pp. 341-356.

vicio de la acción reformadora de la Iglesia; puede que sea una de sus componentes, pero, por otro lado, también podríamos ver en este «espíritu aclarador» casi un sugestivo paralelo de lo que estaba sucediendo, en esos mismos años, en la cultura jurídica, una cultura que tiene precisamente en Bolonia uno de sus ejes principales. Por este camino se llegaría a devolver al cabildo modenés su papel crucial, y sobre todo a Aimone, documentado como *magischola* de la catedral entre 1096 y 1110 y probable autor de los espléndidos hexámetros leoninos del epígrafe del ábside mayor en recuerdo de la consagración de la iglesia. Aquí el tema nos lleva, en cierto modo, a la dimensión del diálogo entre Adamnano y Arculfo acerca de los edificios de Tierra Santa y los dibujos de las tablillas enceradas. ¿Quién elabora los modelos? ¿En qué fuentes y en qué instrumentos se inspiran? Y, por último, ¿con qué fines? Muchas veces, las respuestas a estas preguntas se ocultan entre los pliegues de las relaciones entre cada uno de los comitentes y el contexto de las expectativas en el que ellos se mueven.

La aparición, en Vercelli, de la monumental cruz de plata, con su conjunto de escenas menores e inscripciones, se explica también por la voluntad de reforzar un momento especialmente significativo de la liturgia que se ha conservado, al menos en parte, hasta nuestros días. El crucifijo, colocado en el centro del arco triunfal, era el elemento más importante del rito que tenía lugar, según la tradición eusebiana, durante la madrugada del domingo de Resurrección, con una gran participación de los fieles. La función está descrita en un antifonario del siglo XI, conservado en el archivo capitular:

> Y aquí uno de los oficiantes deberá sujetar con una mano la cuerda para bajar el velo que cubre la cruz. Dos guardas deberán tener las horquillas listas para recoger el velo, para que no se estropee. Y así, ante el crucifijo, el cantor da inicio a la antífona *Sedit angelus*. Y mientras todos la cantan por entero, el oficiante va bajando paulatinamente el velo hasta la garganta del crucificado. Una vez terminada la antífona, dos cantores entonan *Crucifixum* y mientras cantan se baja el velo paulatinamente hasta el ombligo. Terminado este verso, el coro canta la antífona *Nolite metuere*, y se baja hasta las rodillas. Por último, los dos cantores cantan el otro verso, es decir, *Recordamini*, y se baja todo el velo[63].

Por último, se cantaba la antífona *Christus resurgens* y de esta forma se daba inicio a los maitines. La insistencia en el adverbio *paulatinum* nos da muy bien la idea de la dirección que acompañaba la ceremonia del descubrimiento; el Crucifijo se iba ofreciendo paulatinamente a la vista de los fieles, resplandeciente en el centro de la iglesia y triunfante sobre la muerte. Las escenas de los relieves menores se transforman casi en los pasos de un drama litúrgico, al que asisten, en primer lugar, san Juan y la Virgen, recordados en los dos versículos del Evangelio que recorren el brazo horizontal: «Mulier ecce filius tuus» y «Ad discipulum autem ecce mater tua».

Alrededor de esos mismos años, en Fruttuaria, la aparición de una copia del Santo Sepulcro, colocada en el centro de la iglesia abacial reconstruida por Guillermo de

---

[63] Reproduzco la trascripción de G. Ferraris, *La santa sindone salvata a Vercelli*, Actas del I congreso regional del Centro Internacional de Sindonología (Vercelli, 1960), Turín, 1960, p. 34.

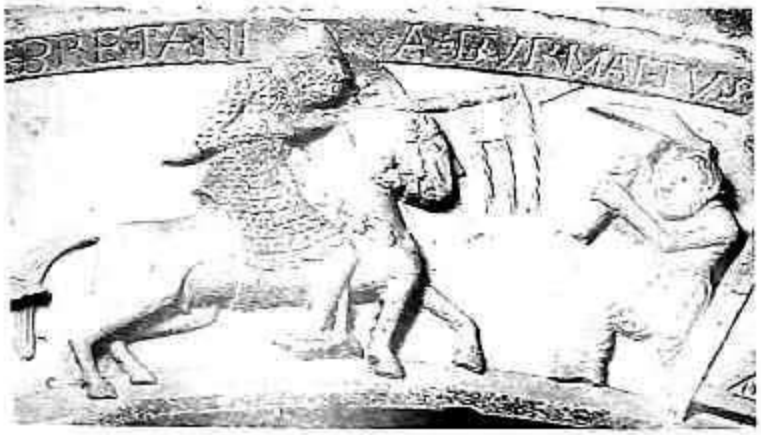


Figura 24. Maestro de Arturo, *Historia* [illegible], 1120-1130. Módena, catedral, Portada de la Pescheria.

Volpiano, se explica en relación con la representación del drama litúrgico de la *Visitatio*, descrito en la regla de la comunidad[64].

En el caso de la catedral de Módena, el nexo entre el aparato escultórico y los textos escritos se vuelve mucho más intrincado cuanto más se captan los signos de una erudición abigarrada y singularmente consciente de ello, en una representación casi antológica de las principales fuentes iconográficas de la Edad Media europea.

Los estudios de Chiara Frugoni han sacado a la luz, para la fachada, la conexión entre los textos canónicos y el *Jeu d'Adam*, probablemente conocido en una versión por lo menos dos décadas anterior a la trascripción que ha llegado hasta nosotros. Se puede hacer un discurso parecido sobre la Portada de la Pescheria, de hacia 1110-1115, en la que las escenas con historias del rey Arturo (fig. 24) parecen anticipar en algunos años la primera codificación del ciclo dada por la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth (1135-1140). En el sarmiento de la misma portada encontramos, formando varias combinaciones, algunos episodios sacados del repertorio fabulístico de la Antigüedad clásica y de textos más recientes, como el *Roman de Renart*. La presencia de los meses, así como las referencias al trabajo que se encuentran en las otras dos portadas, junto con las grandes figuras del imaginario cosmológico que aparecen en los capiteles y en las metopas, dan al conjunto escultórico de la catedral modenesa el sabor de una exposición enciclopédica y, tal vez, también el de un gran fresco social[65].

La raíz históricamente cívica de esta representación está indicada en las historias del santo patrono que se desarrollan en el dintel de la Portada de los Príncipes, basadas en la llamada *Vita longior*, escrita seguramente hacia mediados del siglo XI.

Si podemos atribuir a Aimone y a su círculo la selección y la codificación de los programas iconográficos, el mérito de Wiligelmo y sus seguidores está en el hecho de

---

[64] L. Pejrani Baricco, *op. cit.*, p. 92.

[65] C. Frugoni, «Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata», en AAVV, *Lanfranco e Wiligelmo*, cit., pp. 422-431; C. Acidini Luchinat, M. Chiellini Nari y C. Frugoni, *La porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Módena, 1991; *id.*, «Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonerie" de la cathédrale de Modène», *Cahiers de Civilisation Médievale* XXXIV, 3 y 4 (1991), pp. 281-295; C. Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del duomo di Modena*, Módena, 1996; J. Fox-Friedman, «Sacred and Secular: Modena Cathedral and Monumental World Maps», *Arte medievale*, II serie, X, 2 (1996), pp. 39-54.

haber experimentado en la piedra una trascripción áulica pero no académica. La fuerza expresiva de los relieves con las *Historias del Génesis,* creada con gestos y expresiones, pero también con pequeñas anotaciones textuales, indica un contacto directo, y no exclusivamente a través de los comitentes, con el *Jeu d'Adam;* en las dos portadas laterales se abre camino una dimensión familiar y cercana del relato, un tono que Roberto Salvini comparó con el estilo literario de las crónicas, entretejido con anotaciones veristas y pequeñas anécdotas[66].

Otro caso de interconexión entre textos litúrgicos y codificación iconográfica, muy interesante también por la influencia que seguramente tuvieron los textos en los resultados formales, se encuentra en la portada sur de la catedral de Lausana, que se puede fechar con bastante seguridad hacia 1215. El tema es el ya experimentado en la portada de Notre-Dame de Senlis de la muerte y resurrección de la Virgen, pero respecto al esquema consolidado, que normalmente cierra este ciclo de historias con la imagen de la Virgen coronada, sentada junto a su hijo, en Lausana aparece una variante significativa y más bien rara. Cristo, parecido al del Juicio de muchos tímpanos románicos, se sienta en el centro de la mandorla; a la izquierda un ángel –quizá san Gabriel– le entrega la corona, y a la derecha, en una posición de clara inferioridad, está María, con el cabello suelto sobre los hombros y las manos juntas en un gesto de respeto y oración. Es muy probable que esta imagen de humana sencillez fuera tomada de las *Homilías* de Amadeo de Hauterive, monje cisterciense educado en Citeaux y obispo de Lausana desde 1144[67]. La versión más antigua escrita que nosotros conocemos de este texto, conservada en la biblioteca cantonal de Friburgo, probablemente se remonte al segundo cuarto del siglo XIII y todo deja suponer que, en concomitancia con la reconstrucción de la catedral de Lausana y la intensificación de las peregrinaciones, las *Homilías* fueron objeto de un nuevo interés[68]. La portada sur, concebida como un pórtico abierto en sus cuatro lados, idóneo para acoger a los fieles y anunciar, por medio de las imágenes, la gloria de María, retoma alguno de sus temas de fondo: la idea de la Virgen como mediadora entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; el elogio de su humildad en la intercesión entre el cielo y la tierra. Pero lo que más sorprende, en el lenguaje de Amadeo, es la fuerza de algunas sugestiones visuales. Un elemento crucial lo da precisamente el color, uno de los más asombrosos descubrimientos hechos en la reciente restauración de la portada. Así como las esculturas, también las páginas de las *Homilías* ofrecen unas deslumbrantes imágenes cromáticas; por ejemplo, la variedad de los ornamentos de la virgen reside en la diversidad de los colores:

> Dicho esto sobre la riqueza de los ornamentos, hablaremos de su variedad, de la que ya hemos expuesto algunos ejemplos. Ésta es de dos especies: una concierne a los colores, la otra a los usos. La que reside en los colores se distingue en el blanco y el negro,

---

[66] R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica,* Milán, 1956.

[67] E. Deuber-Pauli y T. A. Hermanès, «Il portale dipinto della cattedrale di Losanna. Procedimenti di esecuzione e novità stilistica», en J. C. Mairie Vigueur y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Ars et Ratio. Dalla torre di Babele al ponte di Rialto,* Palermo, 1990, pp. 210-224.

[68] Amadeo de Hauterive, *Huit homélies mariales,* G. Bavaud (ed.), París, 1960.

> en el rojo y el verde. Se dice que éstos son los colores fundamentales, y son sobre todo éstos los que ornan los ropajes de los que hemos hablado. Éstos, en efecto, son verdes como el olivo y el laurel, como el arco iris que despunta de entre las nubes. Son verdes por la fe y la esperanza en los bienes eternos, por la obediencia a los mandamientos, por la contemplación del verdear eterno, y por el verdear de la eternidad. Pero también son rojos como la esfera de fuego, como la púrpura real, como el carmesí dos veces teñido, signo del amor de Dios y del prójimo. Son oscuros como el cuerno, como los brotes de las palmas y como el marfil teñido y la pureza del cielo en plena noche. Este color está extendido como base; sirve de base a los demás colores para enseñarnos que la virtud de la humildad debe ser colocada como cimiento. Si buscamos el candor, éste brilla por la virginidad perpetua y la perfecta pureza.

Los comitentes y los artistas dedujeron a partir de la fuente literaria no sólo los temas de la narración, sino también algunos aspectos de la poética, reinventada bajo la forma de imágenes.

Recientemente, Willibald Sauerländer, cuando intentaba aclarar, hablando de la obra de Benedetto Antelami y su escuela, la intrincada historia de los préstamos franceses, concluía con una resuelta mención a la tradición local del norte de Italia:

> Ante nuestra mirada franca y desencantada, al final del siglo de la modernidad, las esculturas del «corpus Antelamicum» se presentan bajo otra luz. Las vemos estrechamente ligadas a un ámbito regional de tradiciones e imágenes, en las que las innovaciones provenientes del exterior penetran sólo en algunos puntos sueltos, como palabras extranjeras en un dialecto consolidado[69].

Sauerländer ya había llegado a unas conclusiones parecidas algunos años antes, al estudiar el alcance «europeo» del lenguaje de Wiligelmo[70]. La comparación que él propuso entre los resultados plásticos de algunas de las miniaturas realizadas en la abadía de Nonantola y las esculturas de la catedral de Módena tenía el mérito de indicar nuevas direcciones de estudio, no sólo superando las barreras entre las diferentes técnicas, sino también explorando la posibilidad de relacionar los hechos históricos –la relación / conflicto Módena-Nonantola es un tema clave de la historia local de principios del siglo XII– con los figurativos. Esto significa que habría que ampliar el discurso de los modelos desde el punto de vista del estilo para llevarlo al más general de la historia, de la sociedad, de la mentalidad colectiva, un punto de vista en el que los procesos de transmisión se nos presentarán organizados en una escala de valores muy articulada: entre los dos extremos –duplicación y destrucción– se mueven las variables relacionadas con el sistema de producción (los artistas y las técnicas), con el de las expectativas (los comitentes, el público, las funciones de una determinada obra en un determinado momento) y con el igualmente importante de la evolución de la historia del arte.

---

[69] W. Sauerländer, «Benedetto Antelami. Per un bilancio critico», en C. Frugoni (ed.), Turín, 1995, p. 65.

[70] *Id.*, «Wiligelmo in Europa», en AAVV, *Lanfranco e Wiligelmo*, cit., pp. 15-23.

13

LOS PODERES LAICOS

Renato Bordone

La formación de los poderes laicos en la Edad Media occidental

En la articulada esfera de las relaciones interpersonales que forman el tejido de la organización social no varía en el tiempo, aunque presente diferentes manifestaciones, el reconocimiento de una superioridad a las personas o a los grupos que han asumido las prerrogativas de mando gracias a la posesión de unos particulares instrumentos que se pueden distinguir muy bien del resto de la sociedad. Estos instrumentos pueden ser de distinta naturaleza –económicos, militares, culturales– y definen unos ámbitos de influencia (y de dependencia) que, al ir más allá de las específicas competencias, condicionan el área del «poder» por antonomasia, es decir, el político. El fenómeno, históricamente habitual en todas las sociedades, adquiere durante la Edad Media un significado especial, ya que sigue (y marca) el recorrido, largo y trabajoso, que va del poder «público» de tipo romano al poder estatal moderno, dejando un amplio espacio al desarrollo de unas formas intermedias, cuyas consecuencias se arrastrarán durante mucho tiempo.

Una característica de la experiencia medieval parece ser, en efecto, la interferencia entre la (re)definición de un modelo romano de Estado y la aportación pragmática de los núcleos hegemónicos efectivos, poseedores, por una parte, de la riqueza económica y de unas prerrogativas de mando, y por otro de un sistema consciente de unos conceptos y de unos símbolos «políticos». Durante este proceso, la misma idea de «poder público» tiende periódicamente a diluirse en la gestión «privada», es decir patrimonial, de las prerrogativas estatales, o por lo menos consideradas como tales por una cultura de ascendencia romana –primero eclesiástica y luego jurídica– que, por su parte, trata de interpretar la realidad al proponer un modelo de monopolio de la violencia coercitiva fundado en la autoridad divina como garante de la coexistencia social.

A diferencia del mundo romano, donde la autoridad imperial aparecía como central y unitaria y las prerrogativas de la burocracia eran el fruto de un cargo específico que

Figura 1. *El rey Agilulfo flanqueado por guerreros*, frontal del yelmo procedente del Val di Nievole, bronce dorado, h. 600

representaba en el territorio el único poder político, la Edad Media presenta desde los primeros siglos, y así será siempre, una pluralidad de protagonistas que se autodefinen poseedores absolutos de la autoridad en unos ámbitos territoriales determinados, excepto cuando se busca *a posteriori* la legitimación de unos entes reconocidos como universales. El desmoronamiento del esquema unitario comenzó con la llegada de los pueblos germánicos (fig. 1), organizados en precedencia en «monarquías» tribales, pero el desarrollo político en sentido territorial se debe a la precoz adopción de los elementos del derecho público romano gracias a la profunda sugestión cultural que éste producía. En este sentido fue determinante, especialmente en las Galias, la aportación del episcopado católico, tradicionalmente representado por la culta aristocracia senatorial, que proporcionaba a los reyes germánicos el uso de una serie de conceptos y símbolos indispensables para llevar a cabo una forma centralizada del poder en todo el territorio y para organizar su funcionamiento mediante la creación de una incipiente burocracia[1]. Este desarrollo costó más esfuerzo en la Italia longobarda, donde la irrupción violenta de una población no romanizada provocó una auténtica «ruptura» respecto al pasado, con una inicial ocupación militar de tipo tribal, que luego evolucionó hacia unas formas de organización monárquico-territorial a través de la progresiva estabilidad de los invasores y la convivencia con los romanos supervivientes.

En general, las monarquías germánicas fueron de signo políticamente débil a causa de la tendencia, arraigada en las costumbres de estos pueblos, a hacer que coincidieran los privilegios sociales con los cargos políticos, a pesar de la influencia del cristianismo católico –al que los longobardos, en origen arrianos, se convirtieron–, que defendía la formación de unas jerarquías disciplinadas. En Italia fue especialmente el pueblo-ejército, es decir, el conjunto de los ciudadanos libres armados de sangre longobarda (*arimanni* o colonos militares), el que poseía el monopolio del poder político, más que el rey: en otras palabras, los jefes territoriales (duques) y sus colaboradores (prebostes, centenarios, decanos) organizaron localmente los órganos judiciales y administrativos gracias al reconocimiento de su superioridad social por parte de cada uno de los grupos tribales; más tarde también, aunque ya estuvieran integrados formalmente en el sistema del reino, siguieron conservando en sus distritos una autono-

[1] G. Tabacco, *Profilo di storia del Medioevo latino-germanico*, Turín, 1996, pp. 54-62.

mía que hacía insegura e inestable la relación con el rey, sobre todo porque además habían ido formando un ingente patrimonio inmobiliario personal, normalmente ligado a fundaciones monásticas[2].

Al igual que en Italia, también en las Galias la hegemonía social de los jefes militares germánicos se reforzó con la adquisición de extensos predios de origen fiscal, delineándose con las características que enseguida distinguirían de manera inconfundible a la aristocracia medieval. Ya en época romana el dominio de la tierra y de los campesinos había sido la base del poder por parte de la clase burocrática senatorial: la diferencia de la nueva aristocracia respecto a la antigua consistirá en la fusión de dicha riqueza territorial con las costumbres militares de mando.

La gran propiedad territorial romana estaba principalmente organizada con una forma de explotación directa mediante el empleo del trabajo de los esclavos, pero, a partir del siglo II, la diferente situación económica llevó a los propietarios a destinar una parte a la explotación indirecta, es decir, a su articulación en fracciones, cada una de ellas confiada a una familia de esclavos llamados *casati* (asentados), ya que estaban dotados de una vivienda propia con sus correspondientes competencias; a cambio de la concesión, éstos debían al señor un porcentaje de la cosecha y la disponibilidad de trabajar a veces en la parte de explotación directa. También se les concedió a los pequeños cultivadores el acceso a las concesiones y, para incrementar sus ingresos, muchos se sometieron a las condiciones de los grandes propietarios, primero manteniéndose bien diferenciados de los esclavos, pero luego pasando a formar la nueva clase mixta, aunque en principio homogénea, de los *colonos*. La crisis económica de los últimos siglos del Imperio, que penalizó duramente a la pequeña propiedad, favoreció el desarrollo de la grande con la difusión de la encomienda *(patrocinium)*, que consistía en la protección ofrecida por el gran propietario a los pequeños poseedores que a cambio le cedían sus tierras, que luego podían recuperar en concesión sometiéndose a las obligaciones del personal dependiente[3].

Con el impacto de las poblaciones germánicas este sistema seguramente sufrió un cambio radical con la reorganización y redistribución de la propiedad, que, sobre todo en Italia, fue muy profunda y dio origen a un gran patrimonio público capaz de sostener el poder militar y político de los duques; también entre los merovingios, con los que el asentamiento de los dominadores fue menos traumático, las donaciones regias de tierras fiscales hacia finales del siglo VI sentaron las bases económicas para la transformación de la aristocracia guerrera en una de tipo territorial[4]. De esta forma se crearon las condiciones necesarias para el desarrollo de lo que se definió como «sistema curtense», basado en la distinción del patrimonio entre una parte de explotación directa *(dominicum)* y una parte de explotación indirecta *(massaricium)*, esta última organizada en *mansos*, dados en concesión tras el pago de una cuota de la cosecha y de unas prestaciones de trabajo no remunerado (*angariae* o *corvées*) que debían realizar

---

[2] P. Cammarosano, *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto Medioevo*, Roma-Bari, 1998, pp. 48-73.

[3] B. Andreolli y M. Montanari, *L'azienda curtense in Italia. Proprietà della terra e lavoro contadino nei secoli VIII-XI*, Bolonia, 1983, pp. 25-41.

[4] G. Tabacco, *op. cit.*, p. 44.

Figura 2. *Escena de batalla*, miniatura de la *Weltchronik* de Rudolf von Ems.

en el *dominicum*. Su aplicación sistemática como organización del trabajo en el campo no sería anterior al siglo VIII y se difundió a partir de la expansión de los francos[5].

El ascenso de Carlomagno y la rápida sumisión de las regiones y de los reinos preexistentes impusieron en Europa una supremacía franca que favoreció la consolidación de unas formas estructurales e institucionales básicamente comunes, contribuyendo a dar una definición más precisa de los poderes políticos y económicos que se habían ido desarrollando a partir del encuentro entre las tradiciones militares germánicas y la cultura romano-cristiana. La misma coronación imperial de Carlomagno, por voluntad del papa romano, forma parte de esta perspectiva: se trató más del reconocimiento al personaje que había subyugado reinos y convertido pueblos (fig. 2), que de la aplicación programática de un proyecto sistemático. No hay duda de que entre los intelectuales de la corte existía el orgullo de sentirse unidos con su pasado de modo legítimo, lo que les permitía renovar ese *Imperium Romanum* del que Carlomagno había reconstruido su extensión en Occidente gracias a sus capacidades militares, pero la mediación del pontífice, depositario de la gracia divina de la que descendía la autoridad, sentaba a su vez un precedente sobre el ejercicio del poder laico, al estrechar el vínculo entre *regnum* y *sacerdotium*, derivado de la alianza entre las dos tradiciones[6].

Ahora le tocaba a Carlomagno coordinar y gobernar poblaciones y reinos diferentes, calmando a las agitadas aristocracias locales, sustancialmente ajenas a una

[5] B. Andreolli y M. Montanari, *op. cit.*, pp. 57-66.

[6] G. Banchio, *Carlo Magno*, Teramo, 1994, pp. 67-70.

concepción romana, que concentraba el poder en sentido monárquico, ya que solían ejercerlo de manera directa por estar acostumbrados al comando militar y no por mandato real. A falta de una burocracia de funcionarios asalariados, algo difícil de concebir en el mundo germánico, el ordenamiento territorial en marcas y condados –pensados como distritos territoriales con competencias militares, fiscales y judiciarias– terminó por situarse en el cruce entre un encuadramiento administrativo del reino y el tradicional papel hegemónico de los nobles, aunque hasta la disolución de las estructuras se ejerció desde el centro un control directo sobre los nombramientos y las revocaciones de condes y marqueses. Su reclutamiento se producía, en cualquier caso, dentro de la clientela carolingia –entre ellos estaban los *vassi*, los cuales, según una costumbre que venía de tiempos de Carlos Martel, habían jurado fidelidad militar personal a cambio de un *beneficium*–, o bien el funcionario designado se veía obligado a entrar en dicho círculo y a jurar fidelidad como vasallo: de este modo el cargo comital se configuraba como *servitium*, reforzando la estabilidad del puesto con un vínculo personal entre el rey y el conde. Por parte de los súbditos, en la base del ejercicio de la función pública se encuentra ante todo el reconocimiento de una superioridad de tipo social del funcionario, en cuya persona confluyen el prestigio derivado de su relación privilegiada con la monarquía, las tradicionales prerrogativas de mando y los ingentes recursos económicos de su familia. Sin embargo, esto no significa que el acatamiento al conde tuviese un carácter «señorial», como ocurrirá después, y no simplemente público, en calidad de representante del reino: antes al contrario, es precisamente la función pública (participación en el ejército y en los tres consejos anuales) la que tutela la «libertad» de los súbditos poseedores, en cuanto *exercitales* del contingente provincial comandado por el conde, *boni homines* o *adstantes* en las asambleas judiciales por él presididas. Así fue, por lo menos, mientras funcionó la relación con el reino.

Hay que recordar que el ejercicio de las funciones públicas presentaba dos aspectos técnicos, relacionados entre ellos, que contribuyeron a las posteriores alteraciones del sistema en sentido señorial por lo menos tanto como la extracción social de los oficiales. El primero está representado por el beneficio derivado de las capacidades de recaudación económica ligadas a los órganos de administración del elemental sistema tributario (impuestos indirectos) y del judicial (sanciones); al conde por norma le correspondía un tercio, pero, por lo visto, muchas veces trataba de completarlo con recaudaciones indebidas, como atestiguan numerosas disposiciones imperiales a favor de los perjudicados[7]. Las formas de recaudación procedían de la aplicación del «bannum», el derecho de ordenar y prohibir bajo pena de una sanción tradicionalmente ejercido por los jefes, adoptado luego por el monopolio imperial y delegado a los funcionarios por el propio emperador: fue precisamente este segundo aspecto, unido, con una mayor especificación jurídica, a las distintas exigencias administrativas del condado, el que precisó mejor el esquema de gobierno local que, una vez familiarizada la nobleza con el mismo, ofrecería a la apropiación señorial un modelo menos genérico que

[7] *Ibid.*, pp. 88-89; toda una serie de capitulares emitidas entre el siglo VIII y el IX denuncian los abusos de los oficiales públicos hacia los libres (citadas y analizadas en B. Andreolli y M. Montanari, *op. cit.*, pp. 75-76).

la original prerrogativa de la autoridad militar. Por otra parte, debía de estar muy extendida la costumbre de completar con recaudaciones, justificables con la aplicación de unos derechos públicos, las rentas agrarias provenientes de los campesinos libres que trabajaban en los vastos dominios territoriales.

A pesar de la ambigüedad de los comportamientos y la fragilidad de las estructuras, en Italia el encuadramiento territorial público sobrevivió también bajo los soberanos que sucedieron a los directos descendientes de Carlomagno: una última reordenación de las circunscripciones, por ejemplo, se llevó a cabo a mediados del siglo X por Hugo y por Berengario II, si bien el tejido conjuntivo ya se iba deshaciendo de forma irremediable como consecuencia del afianzamiento de los *potentes*, quienes, con sus ejércitos particulares, estaban determinando los destinos de los reinantes. Se trataba de poderosas familias fundadas al principio en vínculos en su mayoría cognaticios y aún no agnaticios, dotadas de vastos dominios territoriales, a menudo esparcidos por áreas muy distantes entre sí; debían su prestigio a la familiaridad con el emperador que elegía dentro de sus círculos a los oficiales públicos, destinándolos a dirigir distritos que no coincidían necesariamente con sus bases patrimoniales. Sólo desde mediados del siglo X se podrá encontrar una tendencia al arraigo territorial de dichas familias, las cuales, al organizarse dinásticamente, empiezan a manifestar unos intereses dominantes y unas preocupaciones defensivas para las áreas en las que poseen una gran base patrimonial, dentro o muy cercanas a los distritos confiados a sus miembros[8]. Esta actitud tenía su origen en la ausencia de una territorialización homogénea de los poderes públicos que el conde conseguía ejercer mejor allí donde tenía un dominio, y abría al mismo tiempo el camino a un proceso disgregador al que la debilidad del poder central no pudo poner remedio. Y mucho más en unas circunstancias particularmente dramáticas, que ponían en riesgo la seguridad de los pueblos del Imperio.

La edad de la disolución

El proceso de disgregación de los cuadros públicos y la consiguiente multiplicación de los poderes feudales que caracterizarán los siguientes siglos se encontraban ya latentes en el ordenamiento impuesto por los carolingios, que, sin embargo, habían encontrado un equilibrio precario (pero no por ello menos eficaz) entre una concepción «romana» de *publicum* y las tradiciones autónomas de mando de los pueblos germánicos. La irrupción en la escena europea de un hecho traumático, como las invasiones sarracenas, húngaras y escandinavas, contribuyó a acelerar el proceso, obligando a la sociedad a reaccionar rápidamente para hacer frente a la emergencia.

Desde la segunda mitad del siglo IX hasta gran parte del X, las incursiones se multiplicaron de manera no sistemática, pero igualmente desastrosa, provocando, además de los ingentes daños materiales, un clima de inseguridad extendida y una auténtica psicosis general por el miedo; en el 909, los obispos de la provincia de Reims, reunidos en un sínodo en Trosly, describían la situación con tono apocalíptico:

---

[8] P. Cammarosano, *op. cit.*, pp. 257-286.

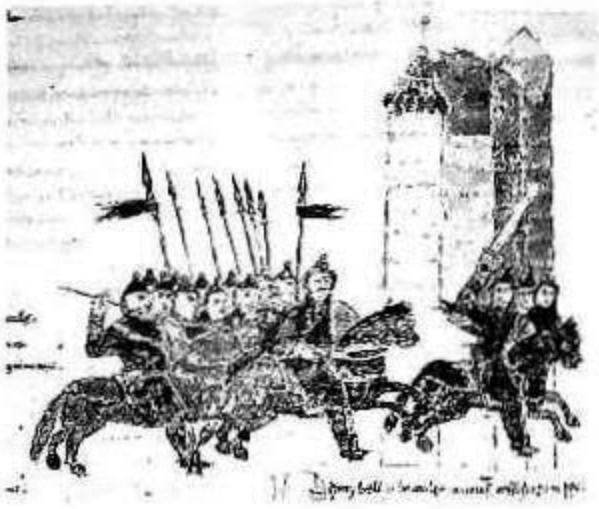


Figura 3 *Grupo de guerreros*, miniatura del *De Universo* de Rabano Mauro, siglo XI.

> Vosotros veis estallar ante vuestros ojos la cólera del Señor [...] Sólo se ven ciudades despobladas, monasterios arrasados o incendiados, campos desiertos. Por todas partes el poderoso oprime al débil y los hombres son semejantes a los peces del mar, que se devoran en masa entre ellos[9].

Las consecuencias directas fueron desastrosas: desórdenes en todo el Occidente, daños y destrucciones de ciudades, decadencia de los puertos, campos convertidos en desiertos, ya fuera por la fuga de los campesinos o por el intento de detener a los agresores con el hambre. El continuo estado de alarma impedía el desarrollo normal de las actividades (fig. 3), pues absorbía los esfuerzos dirigidos al mantenimiento de la pura supervivencia, determinando, por consiguiente, un tal derroche de energías que frenó durante más de un siglo el desarrollo económico y provocó también la decadencia de la vida intelectual. Fue un tumultuoso desorden de hombres, fuerzas e ideas que en el continente provocó una serie de modificaciones en los asentamientos con desplazamientos de enteras poblaciones, abandono de las llanuras, concentración de los centros habitados, y en Inglaterra llevó a la aniquilación de los reinos anteriores y su sustitución con un nuevo orden político.

En los territorios del Imperio no hubo cambios de dominaciones, porque las agresiones no apuntaban aquí a unos proyectos políticos, pero las estructuras públicas manifestaron del mismo modo toda su impotencia a la hora de actuar de manera unitaria, por la falta de una sólida coordinación central de un sistema que desde hacía tiempo se estaba encaminando hacia la disgregación. La reacción, que en cualquier caso fue eficaz porque las «invasiones» al final fueron frenadas, salió de la espontánea organización de la defensa a nivel local, con una relación escasa o completamente ausente con el centro, en torno a núcleos militares que, obligados por las necesidades, actuaron por propia iniciativa, a menudo fuera de la esfera formal de la legalidad.

---

[9] Citado en M. Bloch, *La société féodale*, Paris, 1939-1940 [ed. it., *La società feudale*, trad. de B. M. Cremonesi, Turín, 1962, p. 31; ed. cast.: *La sociedad feudal*, trad. de E. Ripoll Perelló, Madrid, Akal, 2002].

Uno de los primeros testimonios de esta espontánea multiplicación de las defensas se encuentra en el año 864 en una capitular promulgada por Carlos el Calvo contra quienes hubieran edificado fortificaciones para hacer frente a los peligros de las incursiones sin la autorización real[10]. La disposición nos ilustra también sobre el inicio del proceso de feudalización en curso y sobre los mecanismos con los cuales se irá consolidando: cuando ordena la destrucción de las fortificaciones ilegales *(castra adulterina)*, el rey estaba denunciando que los *potentes* que los habían edificado, una vez desaparecido el peligro inmediato, los estaban utilizando para imponer su autoridad a *vicini et commanentes*, es decir, a los libres propietarios del lugar y de los lugares adyacentes.

Sin embargo, el emperador luego no sólo renunció a perseguir estos propósitos, sino que muchas veces, obligado por las circunstancias, terminó por conceder autorizaciones a la autodefensa, especialmente a los obispos que, gracias al tradicional prestigio también social que a éstos les atribuían sus fieles, proveían a la manutención de las murallas urbanas. La cesión, aunque fuera extraordinaria, de obras y funciones públicas fuera de la esfera burocrática comportó inevitablemente un traspaso de tipo patrimonial de los ingresos procedentes del ejercicio de los derechos comitales: fue de esta forma como muchos obispos durante el siglo X adquirieron el poder político sobre los habitantes de la ciudad, sustituyendo, de hecho, al funcionario público en sus prerrogativas, aunque sin asumir nunca un cargo oficial. En efecto, ningún obispo fue nombrado por el rey para el puesto de «conde», sino que como mucho fue reconocido como «señor», lo que era aún más grave, ya que las competencias interpersonales de naturaleza pública (exacción de los aranceles, de las sanciones y facultad de conminarlas, es decir, de administrar justicia) entraron a formar parte del patrimonio de la Iglesia a título de plena propiedad, como don del soberano[11]. En el caso de los obispos –y más en general de los organismos eclesiásticos–, también contribuyó a este proceso de enseñoramiento el recurso cada vez más frecuente a la inmunidad concedida por la autoridad pública: es decir, la facultad de impedir a los oficiales que entraran en las tierras de la entidad protegida para juzgar a sus vasallos, un reconocimiento «negativo», concedido para proteger a las iglesias de las miras agresivas de los condes, que a la larga terminó por transformarse en el derecho positivo por parte del inmunista de juzgar él mismo a sus hombres.

La situación de peligro y la disgregación de los cuadros administrativos favoreció el proceso de patrimonialización de las fortalezas y en general de los poderes públicos ligados a la movilización militar de los hombres. Y ello resulta más evidente cuando la iniciativa salía de los laicos, ya fueran funcionarios (o miembros de familias de funcionarios), o *potentes* sin cargos oficiales, pero en todos los casos dotados de amplios do-

---

[10] *Monumenta Germaniae Historica* (citados a partir de ahora con las siglas *MGH*), *Capitularia regum Francorum*, II, p. 382; véase como comentario G. Tabacco, *op. cit.*, p. 79.

[11] El aspecto patrimonial de las competencias públicas concedidas a los obispos resulta evidente, por ejemplo, en el caso del obispo de Asti, que en 962 fue citado en consejo por el *camerarius* imperial al que le correspondía cobrar los ingresos fiscales como «pars domni imperatoris vel publica»: en contra de sus pretensiones, el obispo presentó el diploma con el que Otón I le concedía los poderes jurisdiccionales *(districtus)* sobre la ciudad, y el tribunal, reconociendo su validez, dictaminó en favor del obispo. Cfr. C. Manaresi (ed.), «I placiti del "regnum Italiae"», II, en *Fonti per la storia d'Italia* (citadas a partir de ahora con las siglas *FSI*), 96, Roma, 1960, p. 1.487.

minios territoriales y de numerosas clientelas armadas. Los primeros seguían ejerciendo, en un cierto sentido, «por su cuenta» unas competencias públicas que en origen se les habían delegado, pero que ahora consideraban parte de su patrimonio familiar: se ocupaban de la defensa de las áreas de mayor interés personal y si era necesario le confiaban las demás fortalezas del condado a un «guardián» elegido de su clientela de vasallos, al que, a su vez, se le dotaba de una escuadra de hombres armados y de conspicuos recursos económicos. Tanto el conde como sus colaboradores se establecerían permanentemente en el territorio, haciendo de las fortalezas el eje de su poder. Junto a ellos, también los demás grandes propietarios de tradición militar adquirieron todas las características de las familias comitales, encastillando sus dominios y ejerciendo por analogía unos poderes de naturaleza pública no sólo, como hacían los inmunistas, sobre quienes cultivaban sus tierras, sino también sobre los pequeños propietarios libres a los que el castillo podía ofrecer protección en caso de peligro.

En definitiva, entre los señores de origen funcionarial y los otros señores no había unas diferencias sustanciales, salvo que en las familias de los oficiales se tenía una especie de conciencia, aunque fuera nebulosa, de una relación especial con la Corona que justificaba el uso del título de conde o marqués. Cuando se asumía la dignidad como prerrogativa hereditaria, se obtenían los siguientes resultados, dependiendo de la estirpe: algunas, como los Arduinici de Turín, la conservaron bajo forma dinástica, reservándola a un único miembro que la ejercía formalmente en todo el territorio de la antigua marca, aunque se hubieran establecido en las zonas de mayor densidad patrimonial; otras estirpes, como los Aleramici o los Obertenghi, repartieron sus dominios entre los herederos y cada uno de ellos mantuvo el título que terminó por atribuir a su porción territorial correspondiente, multiplicando de esta forma las nuevas circunscripciones, que siguieron llamándose «marcas», ya que pertenecían a un marqués[12].

Por poco consistente que fuera (y desnaturalizada respecto a los orígenes), la relación entre los marqueses-dinastas y el emperador nunca varió, ya que aquéllos constituían la clase más alta de la región, y el Imperio terminó por aceptar la transformación, con tal de que conservara la apariencia de ordenamiento público. Más tarde, con la consolidación imperial llevada a cabo por los primeros suevos (los cuales, aunque fuera esporádicamente, también recurrieron al nombramiento de «condes de oficio»), el nexo con las familias tituladas se restableció con reconocimiento / concesión de los distritos bajo forma feudal: al renunciar al control directo de las circunscripciones, el emperador asumía una función de supremo coordinador de las fuerzas locales, basada en el sistema de la fidelidad vasallática[13].

En época poscarolingia se había ido desmoronando todo el ordenamiento anterior. Las «invasiones», con la militarización extendida por todo el territorio como reacción defensiva, habían acentuado el desarrollo autónomo del poder, típico de una nobleza que utilizaba la violencia para proteger a los campesinos inermes, pero capaz

[12] C. Sergi, *I confini del potere. Marche e signorie fra due regni medievali*, Turín, 1995, pp. 39-55.

[13] G. Tabacco, «Gli orientamenti feudali dell'impero in Italia», en *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranée (Xe-XIIIe siècles)*, Actas del congreso (Roma, 10-13 de octubre de 1978), Roma, 1980, pp. 226-227.

también de someterlos. Por supuesto, el proceso no se detendría con la suspensión de las correrías exteriores, porque los nuevos «señores» habían comprobado que el ejercicio del poder público –extraordinario en una situación de emergencia– era una fuente de ingresos muy remunerativa, ya fuera para los condes, que lo incluyeron en el patrimonio familiar, ya fuera para los *potentes*, que imitaron a los condes tanto en el ejercicio del poder como en el hecho de considerarlo patrimonial. La consecuencia fue que, con el colapso general, todas las marcas y todos los condados, en definitiva, todos los reinos, se disgregaron en una pluralidad de centros de poder autónomo; es más: el mismo concepto de derecho público ligado a una circunscripción territorial (*honor, ius, iurisdictio*, etc.) perdió su valor singular y unitario para fraccionarse y disolverse, aplicado en cada una de las porciones patrimoniales y añadido a los derechos privados de propiedad.

El sistema señorial

El sistema señorial perfeccionado a lo largo de la Edad Media supuso un fenómeno que duró mucho tiempo y en Europa, mucho más que el feudalismo, condicionó durante todo el Antiguo Régimen las relaciones entre los hombres, pues impuso unos límites bien definidos entre los *domini* que ejercían la autoridad y los *homines* a ellos sometidos, tanto como para interrumpir –o intermediar– la relación directa entre el poder central (rey, emperador) y los súbditos. Esta «dislocación» de los poderes públicos en sentido centrífugo estaba íntimamente ligada por una parte a la profunda transformación rural de la sociedad medieval, por la otra al valor político asumido progresivamente por el dominio territorial. La naturaleza articulada de estas condiciones no tuvo un resultado unívoco, sino que provocó una graduación de poderes, aunque relacionados entre ellos y que no siempre se distinguían con facilidad.

La ruralización de la sociedad, en primer lugar, se consolidó durante el siglo XI, a partir del desarrollo demográfico y económico que caracterizó a esa particular fase de la historia europea. O, mejor dicho, aunque desde hacía más de medio milenio se hubiera producido una marcada tendencia a la «desurbanización», fue la recuperación demográfica de ese siglo lo que permitió la formación de un nuevo mapa de asentamientos en el campo que, por ser espontáneo y no planificado, presenta unas características organizativas que llevaban el inconfundible sello señorial. El colapso de los cuadros tradicionales en la Italia carolingia, situados en la sede urbana del conde, coincidió, de hecho, con un incremento de la población en el campo, donde los grandes propietarios ya ejercían su protección y control sobre los hombres. La interrupción objetiva de una relación directa con el reino –que entre los habitantes de las ciudades obispales seguía manteniendo, aunque de forma intermitente, un cierto grado de visibilidad– fue determinante en la redefinición de la condición jurídica de los hombres libres del campo, que frente al *dominus* perdieron gran parte de sus prerrogativas originales, reduciéndose a un campesinado inerme, sometido a una nueva forma de servidumbre. Ello explica el que los pocos que consiguieron conservar algunos espacios de autonomía –definidos todavía en el siglo XII como «arimanni», según el an-

guo término que designaba a los libres que formaban parte del ejército público- apelaran como podían a la directa protección real. Pero los señores se impusieron en el campo como única autoridad de sus habitantes, sujetos a ellos en todo y para todo, mientras iban eliminando progresivamente los residuos del ordenamiento sociojurídico anterior. Por ejemplo, la poderosa abadesa de Santa Giulia de Brescia completó la construcción del señorío territorial del monasterio, obligando, con ocasión de la caída de Lotario III, a pagar a los colonos de Nuovolera el impuesto imperial y a jurarle fidelidad, después de haberlos encerrado en la corte junto a los *rustici*, sus siervos[14].

El desarrollo político de los *domini* rurales había pasado por encima del desarrollo demográfico y económico, encauzándolo para sus propios intereses. En efecto, a partir de una elemental economía silvopastoril, se había ido consolidando una mejor organizada economía agrícola en la que predominaba la producción de cereales (fig. 4); el aumento de la población exigía una ampliación de los cultivos y al mismo tiempo proporcionaba las fuerzas necesarias para llevarla a cabo con masivas deforestaciones y roturaciones. El consiguiente aumento de la producción favorecía la comercialización de los productos, lo que llevó a una circulación monetaria más fluida, controlada en los campos por los latifundistas que frecuentemente habían transformado en numerario las obligatorias prestaciones laborales de sus trabajadores. La disponibilidad de capitales, de vastos espacios aún sin cultivar y de unos poderes coercitivos sobre una masa creciente de *rustici* favorecía las iniciativas señoriles de roturación y la creación de nuevos asentamientos que muchas veces fueron llevados a cabo por los *domini* con el recurso de los contratos de *pariage* entre señoríos diversos. El *pariage* consistía en un acuerdo entre el señor de la tierra inculta y el *potente* que reclutaba a los

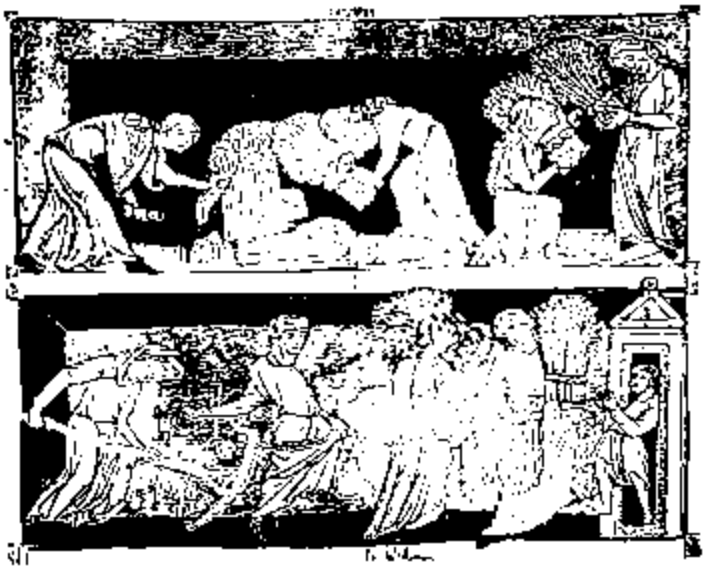


Figura 4. Tréveris, *La siega*, de un *Speculum Virginum*, finales del siglo XII.

[14] Citado en E. Menant, *Campagnes Lombardes du moyen âge. L'économie et la société rurales dans la région de Bergame, de Crémone et de Brescia du Xe au XIIIe siècle*, Roma, 1993, pp. 421-422 (nota).

hombres que debían llevar a cabo el nuevo asentamiento: lo recaudado con los impuestos señoriales se dividía luego en partes proporcionales[15].

Acuerdos de este tipo ponen de manifiesto las diferencias y los matices que había dentro del fenómeno general del señorío, aunque rara vez se configuraban como auténticas jerarquías del poder: en efecto, se podría pensar más en una presencia contemporánea de varios señoríos más o menos desarrollados que podían gravar, a la vez, sobre el mismo núcleo de quienes dependían de ellos. Se pueden distinguir por lo menos tres tipos de señoríos: el ejercido sobre las posesiones territoriales, sobre el control de sus trabajadores o sobre los derechos jurisdiccionales, independientemente de cuál hubiera sido su origen; de hecho, durante los siglos centrales de la Edad Media, en lo que se refiere al ejercicio del poder, tendrían a ir desapareciendo por completo las diferencias iniciales entre las familias señoriales que descendían de los funcionarios y las demás.

El señorío territorial es, sin duda, el más antiguo y –con su forma tradicional de distinción dentro del dominio entre una parte de explotación directa, trabajada con mano de obra servil, y una parte confiada en concesión a campesinos libres y siervos que debían pagar un censo y prestar unos servicios no remunerados en la reserva– fue extendido, como ya hemos dicho más arriba, por la expansión franca. No obstante, el sistema curtense sufrió una evolución con el desarrollo de la economía monetaria, ya que las *corvées*, libradas en numerario, fueron sustituidas paulatinamente por el trabajo asalariado, y la reserva entró en crisis por la disminución (y luego desaparición) de la mano de obra servil, que provocó una reducción generalizada de la explotación directa a favor del incremento de las tierras en concesión. Desde el punto de vista estrictamente jurídico, la dependencia de los trabajadores con el señor territorial se limitaba al respeto de las relaciones económicas ligadas a la explotación de las tierras, pero no faltaron casos en los que algunos campesinos, especialmente los que vivían en la reserva, independientemente de su condición original, tenían que pagar unos tributos personales, que en principio eran específicos de los siervos sujetos en todo y para todo a su patrono.

En muchas regiones europeas, con el general empeoramiento de las condiciones de los campesinos, incluso los libres, se desarrollaron, de hecho, unas relaciones de fuerte dependencia por parte de los llamados «homines de corpore», obligados a prestar unos servicios de mano de obra y a los que se les impedía disponer de sí mismos y de su tierra sin la autorización de su señor. Con este régimen, denominado de señorío doméstico, cuando moría un trabajador gran parte de su patrimonio pasaba al señor, según el derecho de manos muertas; asimismo, el matrimonio de una mujer con alguien de fuera y su abandono del dominio señorial significaba una reducción de la fuerza productiva, así que el señor exigía, a manera de resarcimiento, un impuesto llamado de *formariage*. Impuestos matrimoniales, manos muertas y capitación –un tributo de recaudación *per cápita*– se hicieron más gravosos a lo largo del siglo XII

---

[15] G. Duby, *L'Economie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval: France, Angleterre, Empire, IX-XV siècles*, Paris, 1962 [ed. it.: *L'economia rurale nell'Europa medievale. Francia, Inghilterra, Impero (secoli IX-XV)*, trad. de I. Daniele, Bari, 1966, p. 121; ed. cast.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, trad. de J. Torras Elias, Barcelona, Altaya, 1999].

con el desarrollo de una cierta prosperidad campesina, al ser cobrados en numerario, y en algunos casos muchos señores, especialmente en la Francia del siglo siguiente, encontraron más conveniente emancipar las comunidades a cambio del pago de un rescate compensatorio.

Se trataba en esos casos de comunidades compuestas enteramente por personas que trabajaban y vivían en porciones del predio señorial, pero como los dominios –sobre todo en Italia– se presentaban normalmente muy fragmentados y discontinuos, era bastante frecuente que las comunidades de las aldeas estuviesen formadas por trabajadores dependientes de varios patrones, de los cuales sólo algunos ejercían sobre todos los habitantes también derechos de naturaleza pública y no sólo patrimonial. Este tipo de señorío «político» resultaba el más importante, pues se ejercía sobre todos los residentes de un lugar dado, sin tener en cuenta de qué señorío territorial dependía y del que resultaba conceptualmente desvinculado aunque se hubiera desarrollado dentro de éste. En efecto, habían sido esos *potentes* que en tiempos de las «invasiones» se habían ofrecido a defender no sólo a sus trabajadores, sino también a quienes residían en los alrededores de sus fortificaciones, los que impusieron a los residentes, a cambio de la protección, unas exacciones sobre el uso de los recursos comunes del territorio controlado (pastos, aguas, molinos), prestación de servicios militares y de mantenimiento de la fortaleza, castigos en caso de incumplimiento o alteración del orden, conminados por el tribunal señorial[16]. Básicamente se trataba de unas prerrogativas de naturaleza pública, asumidas y ejercidas a título patrimonial.

Este tipo de señorío, de hecho, era denominado señorío «banal» –utilizando el antiguo término que indicaba el derecho de mando y de castigo ejercido por el rey–, señorío «local» o «territorial», para subrayar el ámbito de competencia suprapersonal en el que se ejercía: el «distrito» delimitado por unos precisos confines territoriales en el que residen los súbditos, generalmente controlados desde el castillo, que el señor ha incluido en su dominio (en el caso de que hubiera una anterior fortaleza pública) o ha edificado *ex novo* en sus tierras. En todos los casos, el castillo, fuera y dentro del territorio, se convierte casi en el símbolo –además de ser el instrumento concreto– tanto de la protección como de la coerción ejercida por el señor sobre los residentes; la proliferación de castillos durante la Baja Edad Media corresponde, por tanto, a la proliferación de los señoríos territoriales en competición entre ellos.

Recientemente se ha afirmado[17], no sin razón, que la llegada del señorío territorial marcó la inversión de la tendencia a la disolución del poder que había caracterizado el primer periodo poscarolingio, ya que restauraba el vínculo jurídico entre el territorio y los residentes sujetos a la autoridad, aunque no debemos olvidar que de esta forma se ayudaba al fenómeno disgregativo de las grandes circunscripciones, lo que hizo que, sobre todo en Italia, fuera muy laborioso el proceso de recomposición de las pluralidades (a veces infinitas) de los sujetos políticos. En cualquier caso, el movimiento

[16] L. Provero, *L'Italia dei poteri locali*, Roma, 1998, pp. 130-133.

[17] C. Violante, «La signoria rurale nel contesto storico dei secoli X-XII», en G. Dilcher y C. Violante (eds.), *Strutture e trasformazioni della signoria rurale nei secoli X-XIII*, Bolonia, 1996, pp. 17-18.

señorial fue sin duda determinante para la transformación que tuvo lugar entre la Alta y la Baja Edad Media y dejó unas huellas indelebles en las estructuras materiales y sociales de la posterior historia europea. De hecho, a él se le debe gran parte de la reordenación de los asentamientos de población, ya que el sistema de castillos volvió obsoleta la antigua organización curtense, remodeló la distribución anterior de las zonas habitadas y favoreció su concentración; muchas villas altomedievales desaparecieron luego por completo y fueron sustituidas por nuevas fundaciones señoriales creadas para explotar mejor los recursos de las tierras incultas[18].

Asimismo, el impacto en las estructuras sociales de las nuevas formas de poder resultó enormemente innovador respecto al pasado: la misma categoría de los *domini* con prerrogativas jurisdiccionales reconocidas será muy diferente a la de los *potentes* de época carolingia, grandes latifundistas, y pone en marcha la evolución entre la aristocracia de hecho y la nobleza de derecho que tendrá lugar a lo largo de la Edad Media. La llegada del señorío será también decisiva a la hora de organizar la sociedad rural, en la que, una vez superada la distinción tradicional entre libres y siervos, las condiciones jurídicas de los hombres ahora se definen según las relaciones establecidas con el *dominus*. Quienes por tradición están sometidos a las obligaciones señoriales («homines de banno et de fodro») serán llamados *rustici* y lo mismo servirá para sus descendientes; pero también existe una categoría de hombres que, aunque residen en el territorio del señor, están exentos de las obligaciones rústicas para poder prestar un servicio de colaboración armada a su señor. El uso de las armas, así como la posesión territorial, parece que aún era determinante a la hora de marcar el límite entre la libertad y la no libertad: es más, con el general deterioro de las condiciones jurídicas de los libres «inermes», provocado por la consolidación del señorío, la capacidad de combatir, en particular a caballo, se convirtió en un elemento socialmente distintivo.

Estos *caballarii* (o «caballeros») al principio son soldados de profesión (fig. 5), unidos por vínculos de vasallaje a los señores, que incrementan sus beneficios recurriendo a la violencia, hasta el punto de obligar en Francia a la Iglesia a que interviniera para tutelar a los más débiles[19]. Por una parte la ordenación ideológica de la sociedad y por otro el desarrollo de las costumbres feudales contribuirán a lo largo del siglo XI a definir el papel y la posición social, haciendo de los *milites* una categoría que, con su estructura organizada, se distinguirá jurídicamente de los *rustici* de modo permanente.

En un sentido más general, *milites* son todos los que, señores y colaboradores, ejercen unas formas de poder laico sobre los *rustici* y son inmunes a toda jurisdicción, ya que desarrollan una función defensiva para el resto de la sociedad. Fueron los obispos

---

[18] A. A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XII secolo*, Nápoles, 1984, pp. 248-286.

[19] Entre los años 989 (Concilio de Charroux) y 1054 (Concilio de Narbona) hubo catorce «asambleas de paz», o «paces de Dios», de las que se han conservado las actas: de su lectura se desprende la contraposición –«pro rapina militum et devastatione pauperum» (Paz de Limoges)– entre el grupo de los «pobres» (campesinos, clero inerme) y el de los «guerreros» (*principes, primores, milites*). Véase a este propósito G. Duby, «La diffusion du titre chevalleresque sur le versant méditerranéen de la Chrétienté latine», en P. Contamine (ed.), *La noblesse au moyen âge*, Paris, 1976, pp. 57-58.

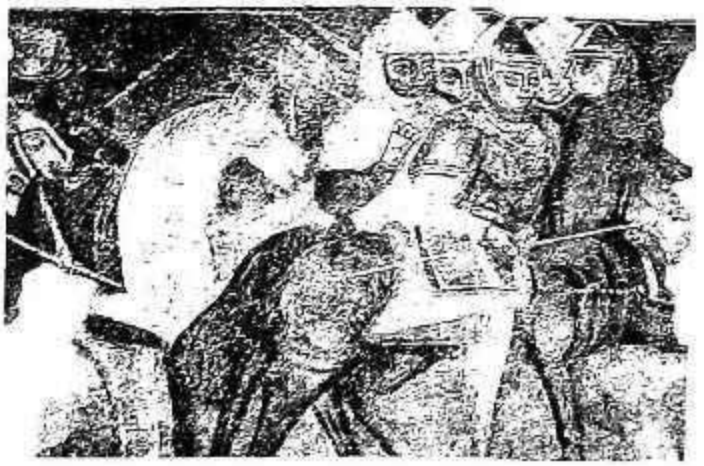


Figura 5. *Caballeros*, fresco, detalle, segunda mitad del siglo XII. Galliano, San Vincenzo.
Figura 6. *El campesino, el papa, el emperador*, dibujo a pluma, h. 1467.

de principios del siglo XI los que interpretaron la sociedad de su tiempo como un sistema trifuncional, organizado en *oratores*, *bellatores* y *laboratores* (fig. 6), en el que los primeros, esto es, los obispos, rezaban por la salvación de los demás; los segundos, los soberanos, asumían su defensa, y los terceros les proporcionaban el sustento a todos; pero con el desarrollo del señorío los *ordini* originales ampliaron su espacio, adaptándose a las transformaciones sociales. Así como la función de la oración comprendía a todos los eclesiásticos, también la de la defensa les fue atribuida a todos los *milites*, en analogía con la dispersión del monopolio regio de la violencia pública[20].

En este marco ideológico de la sociedad se incluyó luego la elaboración de la normativa que regulaba las relaciones dentro de la categoría de los *milites* con el recurso a las instituciones vasallático-feudales. El consolidado sistema de las clientelas re-

[20] La ampliación del original esquema trifuncional, después de un siglo de eclipses, está documentada desde la segunda mitad del siglo XII en la corte de Enrique II Plantagenet: en efecto, en su *Estoire des ducs de Normandie* Benoît de Sainte-Maure afirma que «Trois ordres sont, chacun pour soi, / Chevaliers et clercs et vilains». G. Duby, *Les Trois Ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*, Paris, 1978 [ed. it.: *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, trad. de C. Santaniello, Roma-Bari, 1984, pp. 344-346; ed. cast.: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. de A. Firpo, Madrid, Taurus, 1992].

muneradas con un beneficio que recompensaba la fidelidad militar había encontrado un fértil terreno de desarrollo en la crisis de reclutamiento del ejército público y en la consolidación de los poderes locales, difundiéndose a todos los niveles: los obispos y los poderosos (*potentes*) se rodeaban de vasallos que muchas veces poseían ya sus fortalezas, y a su vez se rodeaban de caballeros, pero no faltaba el caso de las clientelas mixtas. Concretamente en Italia, alrededor de las *curtes* obispales se reunieron numerosos vasallos atraídos por las concesiones de beneficios ligados a la Iglesia (como los diezmos eclesiásticos), de los que pretendían, cada vez con mayor insistencia, su hereditariedad.

Con la constitución de 1037 Conrado II había querido, para tutelar los patrimonios de las iglesias, también reorganizar el ejército real, desde hacía tiempo transformado en una fuerza armada formada por las clientelas: era un primer intento para tipificar el sistema de beneficios y homenajes, reconociendo la hereditariedad y la inalienabilidad del feudo, la autoridad arbitral de la curia de los pares en caso de contienda y la posibilidad de apelar al emperador. La ley distinguía dos estamentos, el de los vasallos (o *capitanei*) y el de los valvasores, es decir, vasallos de los vasallos, y sobre este esquema se habían estructurado las clientelas obispales. Al primero pertenecían los señores territoriales que en muchos casos, como por ejemplo en el Milanesado, habían completado su poder con los derechos sobre las parroquias recibidas en feudo por los obispos; en cambio, los valvasores eran reclutados predominantemente de las filas de los caballeros-colaboradores de los señores que, aun sin ejercitar unos derechos jurisdiccionales (como mucho gozaban de un señorío doméstico sobre algunas familias campesinas), encontraban de esta forma una legitimación de su categoría distinta de la de los *rustici*.

Las interferencias entre las instituciones feudales, las hegemonías políticas, la estratificación social y las condiciones jurídicas generaron de esta forma una sociedad compleja y tumultuosa que sería imposible interpretar de manera unívoca. Habría que añadir, además, que las diferencias regionales, ligadas a los particulares desarrollos de las situaciones internas, contribuyeron a aumentar los elementos de distinción: si el predominio del sistema feudal influyó en la organización de la sociedad de los países alemanes en unas determinadas «clases», no se puede decir lo mismo de la Italia septentrional, donde los esfuerzos para crear una sociedad dividida en «estamentos» fueron muy pronto eliminados por la dinámica de los concejos ciudadanos. Ni siquiera puede considerarse uniforme en toda Europa una creación original como la categoría de los caballeros: si en Francia y en Italia fue la que caracterizó la condición de libertad respecto a los *rustici*, en Alemania fue, en cambio, típica de los *ministeriales*, que formaban parte de los no libres, pero sin ser de condición servil[21]. Aunque, bien mirado, tampoco faltan en Italia situaciones ambiguas: por ejemplo, en 1125 el abad de Nonantola intervino contra algunos hombres de San Mariano «que se hacían llamar *milites*» porque no habían pagado los diezmos –exenciones que, en efecto, correspondían a los caballeros–, exigiéndoles que adquirieran inmediatamente los caballos y

[21] K. Bosl, *Die Gesellschaft in der Geschichte des Mittelalters*, Gotinga, 1966 [ed. it.: *Modelli di società medievale*, trad. de G. Todeschini, Bolonia, 1979, pp. 93-98].

que prestaran el servicio (feudal) debido, bajo la amenaza de tratarlos, en caso contrario, «según el uso de los trabajadores» («secundum usum operariorum hominum»), es decir, de hacerlos volver a la condición de *rustici*[22].

Por último, quien no tenía la facultad de ejercer directamente el poder sobre los hombres procuraba por lo menos sustraerse a su imposición recurriendo al servicio feudal: ejemplo sintomático del uso instrumental que se hacía de cualquier tipo de recurso, incluso institucional, para afrontar el proceso expansivo del enseñoramiento del campo.

La edad de la recomposición: las ciudades y el Imperio

La llegada del régimen señorial, como ya hemos visto, estuvo determinada por la aparición de una serie de exigencias primarias relativas al desarrollo ordenado de las actividades humanas, exigencias a las que se les dio en el campo una respuesta autoritaria, es decir, fueron dominadas por la intrepidez de los linajes. La propia exigencia de colmar un vacío de poder público y de proteger de la competencia ajena a los residentes de un área delimitada provocó, al mismo tiempo, la consolidación del autogobierno ciudadano, pero, a diferencia del señorío, el *comune* en la plenitud de su expresión conoció una dimensión colectiva que lo caracteriza de manera inconfundible en el campo institucional y sobre todo en el político-social. Si, de hecho, en el momento de madurez tanto del gobierno comunal como del señorial-principesco, el aparato burocrático de las dos instituciones podía resultar muy parecido en lo que se refiere al funcionamiento de las estructuras administrativas –ambas se proponían monopolizar el control sobre los administrados–, en cambio era diametralmente opuesta la concepción política en la que se basa la práctica del poder: en una era personal, en la otra colectiva, como estructura de participación[23].

La dimensión del «poder público», impersonal en cuanto colectivo y no patrimonializado por una sola familia, sobrevivió en el ambiente ciudadano, especialmente italiano, por la larga permanencia del modelo romano de *civitas,* favorecido también por las particulares circunstancias que seguían atribuyendo a la ciudad un tradicional papel de centro territorial del condado. Sede del poder civil en el periodo franco, por estar en el centro de la circunscripción gobernada por el conde, la ciudad era sobre todo el corazón de la diócesis administrada por el obispo y, al faltar el funcionamiento ordinario del reino, el obispo garantizaba a los ciudadanos una protección directa, en la que éstos colaboraron con una sustancial igualdad jurídica, ocupándose de la defensa armada de las murallas. A diferencia de lo que estaba ocurriendo en el campo, donde la consolidación señorial había transformado en servidumbre la condición de los trabajadores inermes, en la ciudad la presencia del obispo, en calidad de *concivis* y no de *do-*

---

[22] G. Tiraboschi, *Storia dell'augusta badia di San Silvestro di Nonantola aggiuntovi il codice diplomatico della medesima*, II, Módena, 1785, p. 236, n. 236; véase como comentario H. Keller, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien (9.-12. Jahrhundert)*, Tubinga, 1979 [ed. it.: *Signori e vassalli nell'Italia delle città (secoli IX-XII)*, trad. de A. Piazza, Turín, 1995, pp. 74-75].

[23] R. Bordone, «Città-stato. Comune cittadino», en *Enciclopedia delle Scienze sociali*, I, Roma, 1991, pp. 785-794.

minus, y su particular relación con el Imperio, favorecieron una especie de relación directa entre *cives* y reinantes que se tradujo en el reconocimiento de unas peculiares *libertates*, la primera de todas la de poder comerciar libremente con el exterior. De esta forma se afianzaba una población ciudadana socialmente articulada y colectivamente implicada en el mantenimiento de las prerrogativas de la ciudad, su defensa militar y su gobierno. Funcionaba como un poderoso instrumento de cohesión ideal el patrimonio de las tradiciones municipales desarrollado en torno al santo patrono y más tarde enriquecido con la recuperación en clave cívica del legado de una cultura clásica que los intelectuales urbanos estaban redescubriendo y divulgando.

En este contexto, en el reino de Italia –donde principalmente se había desarrollado una conciencia cívica común– raramente el obispo consiguió llevar a cabo un régimen señorial duradero, parecido al que se daba en el mundo alemán; ni siquiera los intentos hegemónicos de los linajes urbanos alcanzaron unos resultados significativos. En efecto, las poblaciones ciudadanas, hacia finales del siglo XI, supieron encontrar casi siempre una solución de equilibrio político que, al salvaguardar las condiciones tradicionales de los habitantes, evitó los fraccionamientos territoriales y sociales gracias a las competencias colectivas de gobierno, que se extendían a todos los residentes, confiadas a una magistratura colegial electiva, el consulado. A este último se le atribuyó desde el principio la totalidad de los poderes políticos-administrativos de toda la población residente, relativos a la defensa militar, a la administración de justicia y a la recaudación de los ingresos fiscales: las mismas competencias de los *dominus loci*. Pero la diferencia con el régimen señorial no se limita a la práctica del poder por parte de un organismo colectivo en lugar de una dinastía, ya que son diferentes los mecanismos que lo producen y lo regulan. En el primer caso se afirmó por medio de la imposición, incluso violenta, de la autoridad sobre los residentes y sólo en una fase sucesiva se llegó a un pacto con los súbditos para reglamentar con unas normas consuetudinarias el ejercicio del poder; en el segundo caso, sin embargo, la elaboración de un cuerpo normativo aprobado consensualmente por la comunidad fue preliminar a la designación de los cónsules, los cuales, cuando asumían su cargo, juraban que se atendrían al mismo, así como los ciudadanos, por su parte, juraban obedecer sus órdenes. El peso asignado a la normativa, por último, es el factor determinante que distingue la diferente concepción del poder: derivado del arbitrio señorial y accesorio a su ejercicio para los señores, predefinido por los administrados y fundamental para legitimar la autoridad del *comune*.

Así que podríamos decir que la diferencia entre el poder señorial y el comunal se basa también en las normas escritas: *brevia* de los cónsules, estatutos, *reformaciones* de los consejos frente a reglas consuetudinarias coercitivas basadas en la memoria y la palabra. Por ejemplo, en 1184, para demostrar el poder del señorío en un determinado lugar, el testigo de una controversia jurisdiccional en la zona de Piacenza afirmó que había visto sesenta años antes a los caballeros del marqués Malaspina «pernoctar en la parroquia de Parpanese por derecho de albergue»[24]. Por el contrario, en 1162, en Pisa,

[24] L. C. Bollea (ed.), «Documenti degli archivi di Pavia relativi alla storia di Voghera», en *Biblioteca della Società Storica Subalpina* (citada a partir de ahora con las siglas *BSSS*), 46, Pinerolo, 1909, doc. 55, p. 167.

las competencias y los deberes de los cónsules ya se habían puesto por escrito en el *Breve* que, una vez elegidos, todos tenían que jurar; en Génova, en 1157, todos los *cives* juraron un *Breve* que los obligaba a observar y ejecutar todo lo que hubieran decretado o establecido los cónsules electos, «según lo establecido en sus Breves»[25]. Con la organización y la consiguiente complicación de las competencias burocráticas, el desarrollo de la normativa llevará hacia finales del siglo XII a la elaboración de un *constitutum*, como era llamado en Siena, que supera a los *brevia* en cada una de las magistraturas; luego, en época de los *podestà*, será racionalizado y subdividido en grupos por argumentos, hasta llegar a la redacción de un verdadero estatuto ciudadano, que comprendía toda la reglamentación de la actividad política, judicial, fiscal y militar del *comune*. Las ordenanzas señoriales del mismo periodo, incluso cuando estaban reguladas por los reconocimientos escritos de las normas consuetudinarias o cartas de franquicia entregadas a las comunidades súbditas, no superaban un elemental nivel de ejercicio del poder y, si en algunos casos manifiestan una mayor atención jurídica, ésta derivaba, sin duda, de la innegable influencia ciudadana.

También el crecimiento del territorio sujeto al poder comunal –fenómeno conocido en Italia como «comitatinanza»– pasa a través de la escritura que legitima los derechos adquiridos: los *Libri iurium* de cada *comune*, en los que se recogen las actas que demuestran el reconocimiento de la autoridad comunal en cada uno de los lugares, convirtiéndose de esta forma en «títulos» de garantía del ejercicio de la jurisdicción. Si los estatutos presentan un carácter autoritario y unilateral (la aplicación de un *ius statuendi* derivado de la naturaleza pública de la *civitas*, luego reconocida por la tardía concesión imperial), los *Libri iurium* revelan el aspecto pacticio de la política comunal, que abordó la conquista del condado presentándose más como coordinadora que como dominadora entre los múltiples poderes locales, diferentes entre ellos por gradación y relación, unas veces colaboradores y otras competidores[26]. Durante mucho tiempo los resultados serán parecidos en casi todos las ciudades italianas, cada una de las cuales, a pesar de algunas residuales y circunscritas áreas de poder aristocrático, conseguirá definir un «territorio político» en el que extender el control de la ciudad y al que exportará sus instituciones.

En la Baja Edad Media la tendencia a superar los límites del localismo más exasperado inducido por la disolución del poder fue –es importante subrayarlo– un fenómeno general y lo que ocurrió en la Italia comunal gracias a la intrepidez y a la cultura jurídicas de las *civitates* se puede encontrar también fuera de Italia, aunque en ámbitos y condiciones diferentes.

Raras veces su motor fueron las ciudades, si bien el urbanismo, bajo formas diversas, marca la general recuperación europea después del año mil. En el área septen-

---

[25] O. Banti (ed.), «I brevi dei consoli del comune di Pisa degli anni 1162 e 1164», en *FSI, Antiquitates*, 7, Roma, 1997, pp. 73-74; C. Imperiale di Sant'Angelo, «Codice diplomatico della Repubblica di Genova», en *FSI*, 77, I, Roma, 1936, pp. 350-359. Sobre la importancia de las «escrituras de la ciudad» cfr. P. Cammarosano, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma, 1991, pp. 144-174.

[26] M. Ascheri, «Statuti, legislazione e sovranità: il caso di Siena», en G. Chittolini y D. Willoweit (eds.), *Statuti città territori in Italia e Germania tra Medioevo ed età moderna*, Bolonia, 1991, pp. 149-150.

trional las antiguas ciudades romanas, aunque no desaparecieron, decayeron física y socialmente ante la supremacía económica y política alcanzada por el campo, llegando a formar parte del dominio señorial y perdiendo las características que las distinguían y su ordenada composición social. La organización autónoma de las poblaciones urbanas, tardía e incompleta, resulta la consecuencia de un preliminar esfuerzo de superación de las diferencias jurídicas y económicas. Diferenciadas según las regiones geográficas en las que se consolidan, aparecen luego las competencias de la magistratura colegial, muchas veces sometida, como en la ciudad «de franquicia» del norte de Francia, al control de un funcionario real o señorial (*prévôt*), cuyos poderes, sin embargo, dejan espacio a los representantes de la ciudad en lo que concierne al ordinario funcionamiento ciudadano. En el reino germánico, donde a lo largo del siglo XII se multiplican las creaciones *ex novo* de asentamientos de carácter ciudadano, al principio los reconocimientos análogos a las cartas de franquicia no permitían unas formas de gestión autónoma a los habitantes, sino que confiaban las competencias administrativas a los *ministeriales* delegados del obispo-señor que actuaban al mismo tiempo en el ámbito público-ciudadano y en el patrimonial de la Iglesia, no siempre diferenciados claramente. Posteriormente, en algunos casos los intereses comunes habían acercado, fusionado incluso a veces, a los trabajadores al servicio del obispo y a los comerciantes burgueses de la ciudad, pero una magistratura comparable al consulado italiano se consolidó sólo durante el siglo XIII, mientras que resultan más autónomas las ciudades que dependían de manera directa del emperador. Sin embargo, raras veces las ciudades europeas consiguieron controlar un territorio extraurbano, desde luego nunca en las formas y dimensiones de los concejos ciudadanos italianos[27].

Así pues, las ciudades entendidas como colectividades urbanas fuera de Italia no fueron las protagonistas del ejercicio del poder y de su organización territorial, sino más bien las fuerzas señoriales con poder para controlar, es decir, las dinastías que, a distintos niveles y con alterna fortuna, llevaron a cabo durante la Baja Edad Media el proceso de recomposición territorial. La precaria «unidad» política carolingia había desaparecido de hecho, con la disgregación de los reinos y de las circunscripciones, pero la concepción ideal y religiosa del Imperio mantuvo un permanente significado de referencia superior, así que es necesario diferenciar a este propósito entre la formal distinción geográfica de «reinos» sobre los que se ejerce oficialmente la autoridad imperial y los individuales encuadramientos territoriales en los que en realidad se dividen los reinos bajo el poder de una pluralidad de señores y (en Italia) de ciudades. Se podría decir, entonces, que las formas de recomposición de significado público se llevarán a cabo «desde abajo», mediante el control territorial directo y progresivo, como experimentarán las propias dinastías imperiales durante los vanos intentos por hacer que funcionaran políticamente los «reinos» nacionales ligados a la dignidad imperial.

En efecto, a partir de Otón I, el emperador, una vez elegido, recibía separadamente las coronas de rey de Alemania y de rey de Romanos (o de Italia), y desde 1032 tam-

---

[27] R. Bordone, «Nascita e sviluppo delle autonomie cittadine», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, II: *Il Medioevo*, tomo II: *Popoli e strutture politiche*, Turín, 1986, pp. 427-460.

bién la de rey de Borgoña, para ser luego consagrado y coronado en Roma por el papa con la imperial. Pero tanto en Alemania como en Italia y Borgoña había entrado en crisis el normal funcionamiento de la burocracia pública, negando al soberano la posibilidad de intervenir fuera de las zonas sobre las que ejercía un poder de tipo señorial, ya que pertenecían a su patrimonio, a la manera de los demás *potentes* del reino. Naturalmente, esto no significa que la figura del emperador no estuviese revestida de la autoridad que le daba la consagración religiosa –aunque la rivalidad con el papa producida por la reforma gregoriana y la lucha por las investiduras había comprometido su valor universal–, pero, desde luego, su función terminó en gran parte por limitarse a la de juez supremo para el mantenimiento de la paz durante las controversias entre los poderes locales, a los que concedía de esta forma un implícito reconocimiento, reservándose su coordinación según el principio feudal que ya había sustituido la relación jerárquica.

Un giro decisivo, especialmente para el reino de Italia, se efectuó con la elección de Federico I de Suabia, ya que, aunque no fuera de manera lineal, siguió un programa que iba más allá de la práctica elemental instaurada por sus predecesores, y que apuntaba a la constitución de unas estructuras administrativas más sólidas que permitieran un funcionamiento regular, recurriendo tanto al concepto clásico de autoridad imperial proporcionado por el redescubierto derecho romano, como a las formas de coordinación ofrecidas por las costumbres feudales. Gracias al estímulo imperial se llegó, después de siglos de ambigüedad, a una meditada y exhaustiva definición de los contenidos del poder público –los famosos *regalia* de Roncaglia[28]–, definición que, elaborada para el Imperio, resultó fundamental para todos los regímenes a los que afectó y seguiría afectando posteriormente. Pero no se trataba solamente de definir los contenidos del poder, ya presentes en los elementales índices de las banalidades de la época anterior, sino también de reglamentar la legítima transmisión de lo que se había ido multiplicando y localizando de modo confuso y de incluirlo en un ordenado organismo burocrático controlado por la autoridad real.

Como consecuencia del desmoronamiento del *publicum,* la consolidación del poder de los laicos, después de una primera fase de imposición violenta, necesitaba unos instrumentos de legitimación extrínsecos que permitiesen la convivencia entre quienes lo ejercían. Existía un criterio general aceptado tradicionalmente según el cual, a mediados del siglo XII, un poder era considerado legítimo por las partes en causa si era ejercido desde al menos treinta o cincuenta años. Para los *capitanei* y los señores de un castillo o una villa en Lombardía un cronista habla incluso de una duración máxima de trescientos años, pero se trata, evidentemente, de una exageración polémica contra la pretensión del emperador de adjudicarse el *exercitium* (fig. 7)[29].

---

[28] En la dieta de Roncaglia de 1158 se definieron regalías los derechos sobre los colonos, las vías públicas, los ríos, los puertos, los derechos de arribaje, los dacios, la acuñación de moneda, la recaudación de multas y penas, los bienes vacantes y los de los condenados y los proscritos, los servicios públicos de carros y barcas, la autoridad de crear magistrados jurisdiccionales, las minas de plata, los palacios reales urbanos, las rentas de la pesca y de las salinas (*MGH, Diplomata Friderici* I, X/2, p. 29).

[29] Otón Morena y sus continuadores, «Libellus de rebus a Frederico imperatore gestis», en F. J. Schmale (ed.), *Italische Quellen über die taten Kaiser Friedrichs I.*, Darmstadt, 1986, p. 200.

Figura 7. Milán, Gerardo y Anselmo, detalle de los relieves de la antigua Porta Romana, 1171

La innovación de Barbarroja, en efecto, consistía precisamente en la restauración imperial del monopolio del poder público y en la atribución al príncipe del «omnis iurisdictio et omnis districtus», de ascendencia romana, que puso en práctica la precisa normativa que prohibía vender junto con los bienes alodiales también la jurisdicción y el distrito, como hasta entonces se había hecho. Así que ya no se podrían adquirir públicos poderes con la transacción entre privados, sino sólo mediante una concesión en forma feudal por parte de quien era la fuente reconocida de esos poderes, es decir, el emperador.

El recurso a la extendida institución vasallático-feudal en la forma moderna del feudo señorial (muy distinta del vasallaje de un funcionario carolingio) permitía a Barbarroja restablecer dentro de los reinos unos vínculos de dependencia entre el imperio y la alta nobleza poseedora de los principados territoriales, aunque no excluía el recurso a organismos de dominio directo, del tipo del nombramiento de funcionarios amovibles, en su mayoría asentados en residencias y tierras fiscales, como los castellanos imperiales de Piamonte y los condes de oficio de San Gimignano en Toscana[30]. Poco importa si después el proyecto total de un control burocrático del reino de Italia –para el que se había previsto incluso la figura de un virrey (el legado general)– resultó un fracaso, especialmente por el peso político asumido por las ciudades, y si una mejor organización de los distritos con funcionarios nombrados por el rey (magistrados y capitanes imperiales), puesta en marcha por el nieto Federico II, no tuvo una continuación. De todas formas las intervenciones de los suevos fueron determinantes para la posterior reflexión jurídica sobre el problema de la legitimación del poder público, y en las primeras décadas del siglo XIII las *Consuetu-*

[30] R. Bordone, «L'amministrazione del regno d'Italia. Atti del convegno "Federico I Barbarossa e l'Italia", Roma, 24-26 maggio 1990», *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* XCVI (1990), pp. 152-156.

dines del *comune* de Milán llegarán a definir como jurisdicción legítima la que desciende «ab impero vel eo qui causam ab impero habet», conseguida «ab feudum», e ilegitimarán la alodial[31].

La afirmación del concepto de poder público como emanación de la autoridad imperial recomponía idealmente todo lo que se había ido disgregando en época poscarolingia con la difusión de la alodialidad del poder, pero objetivamente no resolvió el problema de la multiplicación de los poderes territoriales, aunque en principio hubiese proporcionado a cada uno de ellos su legitimación. En las llamadas «tierras del Imperio» no fue, desde luego, el Imperio como tal el que favoreció los procesos territoriales de agregación, es más, fue precisamente la particular legitimación feudal, carente de un importante centro burocrático de control paralelo, la que llevó a la creación de numerosas formaciones principescas básicamente autónomas tanto en el reino de Italia como en el de Alemania. Fue más bien dentro de cada una de ellas donde se desarrolló una organización administrativa de tipo territorial que recurría a un régimen mixto, fundado en parte en los poderes ejercidos directamente por el príncipe con el nombramiento de funcionarios ejecutivos, en parte en los poderes reconocidos a una nobleza vinculada por relaciones feudales, según un esquema que se había ido extendiendo desde época de los suevos y que, desde luego, no había sido «inventado» por éstos, sino más bien adoptado, en un clima de general circulación de modelos institucionales. El recurso a las relaciones de vasallaje para regular las subordinaciones e instituir unas relaciones políticas entre las distintas fuerzas era ya muy conocido por la realidad italiana de la primera mitad del siglo XII; es más, en algunos casos el incipiente organismo comunal había encontrado en el *beneficium* feudal el medio formal para obtener el reconocimiento jurídico por parte de los obispos. Y con la creación de un territorio político los concejos juntaban las localidades directamente sujetas y administradas por funcionarios ciudadanos con otras concedidas a señores locales que, por medio del retrofeudo, habían donado a la ciudad el dominio eminente, recuperando como vasallos comunales el dominio útil.

La edad de la recomposición: las monarquías tradicionales

Más que el modelo imperial, circunscrito en el siglo XIV en el mundo alemán, el que en Europa terminó influyendo en la organización de los poderes laicos (y por tanto de las monarquías nacionales) fue, casi paradójicamente, el papal, que supo crearse muy temprano una burocracia central y gobernar a la cristiandad basándose en una legislación homogénea (el *Decreto* de Graciano), que se fue actualizando progresivamente con la producción normativa elaborada por el propio papa-rey (lo *ius novum* de los decretalistas). La «corte» del papa estaba organizada en sectores con unas competencias específicas: la cámara, que preside la administración financiera, la cancillería, que se ocupaba de toda la producción documental relativa a la Iglesia romana, la capilla,

[31] E. Besta y G. L. Barni (eds.), *Liber Consuetudinum Mediolani anni MCCXVI*, XXI, Milán, 1949, caps. XVIII-XIX, p. 113.

destinada a la coordinación de la liturgia[32]. Una organización que encontraremos también en las cortes de los reinos de Francia, de Inglaterra y de los normandos.

En Francia la «recomposición» del poder público en manos del rey fue larga y laboriosa, y en ella se recurrió a experimentaciones y soluciones de distinto tipo, porque también aquí la administración carolingia se había disuelto en una pluralidad de poderes. Al principio la autoridad del rey no iba más allá de los dominios de la familia Capeto, situados en la Île-de-France, pero la dinastía se había asegurado la transmisión hereditaria de la Corona, vinculándola indisolublemente a las bases señoriales de dichos dominios. Al utilizar sagazmente los beneficios del crecimiento económico y demográfico, apuntando sobre todo a las nuevas fuerzas urbanas, y al consolidar de manera resuelta el papel de garantes de los equilibrios sociales y de la paz, los reyes de Francia se esforzaron por ordenar el pluralismo político en el territorio del reino. Es un pluralismo que todavía existe a principios del siglo XIII, pero ya no muestra las señales del tumultuoso desarrollo anterior del señorío local y de las clientelas, ya que se estaba consolidando un orden feudal encabezado por la figura del rey.

La construcción monárquica del territorio nacional se llevó a cabo a través de formas y métodos distintos, de la guerra a la diplomacia, a la política matrimonial, pero sobre todo mediante la imposición del derecho feudal, puesto a punto por los juristas reales[33]. De esta forma, después de la batalla de Bouvines, en la que Felipe Augusto derrotó al ejército angloalemán de Otón IV, aliado del conde de Flandes, el dominio real se cuadriplicó respecto al pasado y los grandes feudos que lo circundaban (Bretaña, Flandes, Champán) estaban estrechamente controlados por la Corona; durante el siglo XIII, sus sucesores se ocuparán de extender su poder en el Mediodía (Languedoc) y en Aquitania, sin abandonar el este y el norte.

Hasta principios del siglo XIII el eje central de la administración real estaba formado por dos órganos, el *hotel* del rey y la corte, de naturaleza feudal: el primero agrupaba a todos los colaboradores que se ocupaban de las funciones domésticas de la familia real, el segundo reunía a los vasallos que lo asistían en la gestión de los asuntos políticos. Durante el siglo XIII estas organizaciones elementales, ligadas a la persona del rey, resultaron insuficientes para afrontar los problemas cada vez más complejos del gobierno de un incipiente estado y, sin llegar a desaparecer, evolucionaron hacia una formas más burocráticas y menos personalistas.

Dentro del *hotel* se manifestaron unas diferencias cada vez más marcadas entre funciones domésticas y funciones políticas: junto a los clérigos y a los caballeros se abrieron paso los juristas, a menudo de origen modesto, pero depositarios de las herramientas técnicas de administración. Las funciones puramente domésticas, relativas a las provisiones, a la alimentación y al mantenimiento de la casa, se limitaban al servicio de la *Maison* y, aunque mantenían un rígido formalismo, no interferían con las

---

[32] J. Sayers, *Innocent III. leader of Europe 1198-1216*, Londres-Nueva York, 1994 [ed. it.: *Innocenzo III 1198-1216*, trad. de A. Settis Frugoni, Roma, 1997, pp. 47-49].

[33] A. Rigaudière, *Pouvoirs et institutions dans la France médiévale. Des temps féodaux aux temps de l'Etat*, II, París, 1994, p. 96

funciones de carácter político administrativo, que asumen un papel autónomo y prioritario, confiadas a dignatarios responsables de unos auténticos ministerios. Se trata del condestable, que con el tiempo se convertirá en el comandante en jefe del ejército, del almirante y sobre todo del canciller, que por importancia política adquirirá en breve la preeminencia respecto a los demás dignatarios. Él es el responsable de la cancillería que redacta todas las actas reales y el depositario del *sigillum* del rey que confiere la fuerza ejecutiva a las decisiones. Con este cargo ejerce el control sobre la legitimidad de la normativa promulgada por el propio rey, de quien es su colaborador más directo, hasta el punto de que desde principios del siglo XIV se le dará la facultad de presidir el consejo en ausencia del soberano y de representarlo ante los estados generales, además de ocuparse de la administración de la justicia. A la cancillería también se le confiarán las competencias que requieren un numeroso personal burocrático, formado por los notarios, secretarios, jueces, tesoreros (del patrimonio real).

Unas transformaciones parecidas a las producidas en el *hotel* se darán también en la «corte», en la que el rey convocaba tradicionalmente a los vasallos para asumir las principales decisiones políticas, financieras y administrativas. Desde mediados del siglo XIII la *curia*, cada vez más abandonada por los feudatarios, se reorganizó alrededor de un grupo de técnicos del derecho y de la administración, ordenados en tres sectores que irán dando vida progresivamente a unas comisiones permanentes dentro de la corte: la justicia, la hacienda y el consejo, conducidas por la *curia in parlamento*, por la *curia in compotis* y por la *curia in consilio*[34]. En particular, la segunda, desde principios del siglo XIV, se convertirá en el Consejo de Cuentas al que competerá el control sobre la administración financiera del Estado y la prerrogativa de aplicar las sanciones disciplinares relativas.

En la Baja Edad Media el proceso de recomposición, conceptual y territorial, del *publicum* en sentido romano se manifiesta en todos los niveles, desde el constituido en Italia por los concejos ciudadanos hasta el europeo de las monarquías nacionales, y en todas partes será el fruto de un compromiso entre la asunción de la plenitud del poder político de manera impersonal (o sea, relativa a la entidad) y la permanencia de los poderes personales o familiares que venían de una empírica –pero arraigada– afirmación de unos elementales poderes de mando. La institución que mejor consintió una convivencia ordenada la proporcionó la elaboración jurídica de las tradicionales costumbres vasallático-beneficiarias bajo la forma de un «derecho feudal» que, allí donde supo individuar las diferencias y mantener separados los ámbitos, facilitó la recomposición monárquica. Esto se dio de manera casi ejemplar en el mundo normando, favoreciendo el desarrollo del reino en Inglaterra y en el sur de Italia.

En el ducado de Normandía, ya antes de la conquista de Inglaterra, la jerarquía feudal era distinta de la organización administrativa en manos del duque: si de hecho el aparato militar estaba formado por las obligaciones de los vasallos, al duque le correspondía las recaudación de los ingresos públicos y la tutela de la paz, una prerrogativa que le permitió asumir de forma gradual el control de toda la esfera judicial. Este sistema fue «exportado» a Inglaterra en el momento de la conquista y se desa-

[34] *Ibid.*, pp. 151-152.

rrolló en el siglo siguiente con la constitución de los grandes feudos confiados a los barones y organizados en subfeudos distribuidos entre los caballeros que debían formar el contingente militar exigido por el rey. Al mismo tiempo, adecuándose a la preexistente tradición anglosajona, todo el territorio fue subdividido en circunscripciones con un *sheriff* al mando, que dependía directamente de la administración real; el esfuerzo mayor de los reyes normandos estuvo dirigido a asumir la competencia judicial en todo el territorio, confiada a la superintendencia del gran justiciero que hacía de virrey cuando el monarca se encontraba en Normandía. Sus competencias se extendían también al campo financiero, basado en un sistema de impuestos indirectos y de derechos consuetudinarios, recaudados por los *sheriffs* y controlados y registrados por los barones prebostes en la Hacienda Real, un organismo destinado a transformarse en el Consejo de Cuentas[35]. La progresiva marginación del poder baronal en favor de la centralización burocrática provocó la reacción feudal que, con la promulgación de la famosa *Magna charta libertarum* en 1215, supo, sin embargo, alcanzar un buen nivel de equilibrio, participando en un cierto sentido en el gobierno a través del «gran consejo» –en origen la curia feudal– que desde la mitad del siglo XIII había adoptado el nombre de Parlamento.

También en el sur de Italia la dominación normanda asumió en poco tiempo una organización en principio «estatal», aprovechando las anteriores experiencias bizantinas y árabes e importando de la tradición septentrional el sistema feudal capaz de disciplinar las aspiraciones hegemónicas de la nobleza. La base burocrática, centralizada en la corte de Palermo con dignatarios análogos a los desarrollados en las principales monarquías europeas (cancilleres, justicieros), fue potenciada cuando pasó de los normandos a los suevos con la minuciosa reglamentación impuesta por Federico II, que contemplaba una concreta jerarquía de funcionarios asalariados[36]. Sin mucho éxito, el emperador intentó extender el principio de una administración fundada en una burocracia directamente controlada por el centro incluso hasta al más reacio reino de Italia, pero aquí no tuvo una continuidad, a causa de la arraigada tradición particularista del mundo comunal.

La nobleza

Los casos que hemos visto aquí brevemente, relativos a la recomposición del poder público bajo el signo de una monarquía que se ejerce en una dimensión territorial de ámbito nacional, dejan, sin embargo, vislumbrar los límites de la operación. Si de hecho el principio de la territorialidad se va afianzando con el movimiento general de la consolidación monárquica –o comunal, o principesca: muchas veces es sólo cuestión de grado, pero la sustancia no cambia–, ello que no significa que la asunción del conjunto de los poderes políticos en un área definida «borre» comple-

---

[35] C. Carozzi, «Le monarchie feudali: Francia e Inghilterra», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia*, cit., pp. 355-364.

[36] S. Tramontana, «Il Mezzogiorno dai Normanni agli Svevi», *ibid.*, pp. 505-520.

tamente las huellas de la disgregación original, volviendo a proponer una homogeneidad jurídica de los súbditos sometidos a la autoridad. Es más, casi se podría decir que el «trauma» original sólo se podía recomponer a costa del reconocimiento de la diversidad.

Precisamente el establecimiento de las monarquías pone de manifiesto en el interior de la sociedad la formalización de una jerarquía de poderes en la que se cruzan las esferas de lo político y de lo jurídico, reconociendo como derecho las hegemonías sociales que de hecho ya existían desde hace años. La idea de «nobleza» entendida como desigualdad que se transmitía biológicamente es, en efecto, un producto típicamente bajomedieval, ya que deriva del reconocimiento de los poderes personales de mando –originalmente competitivos– que el soberano no consiguió liquidar, pero a los que intenta dar una posición jurídica dentro del sistema de monopolio político. Se trataba de esos poderes que habían irrumpido en la sociedad de la Alta Edad Media, acabando con el modelo romano de *res publica* y que luego prosperaron vigorosamente, al debilitarse la experiencia carolingia que lo había recuperado.

Las familias de los señores locales poscarolingios no se habían planteado en general muchos problemas de legitimación para el ejercicio de su poder sobre los hombres. En todo caso, surgieron unas exigencias de reconocimiento en las relaciones con fuerzas regionales más poderosas y el recurso al retrofeudo les pareció la solución más satisfactoria para las dos partes, ya que los unos recuperaban como beneficio los mismos derechos que habían donado en alodio, obteniendo de esta forma su legitimación y defensa, mientras que los otros se cualificaban como coordinadores de los poderes territoriales ejercidos por las aristocracias originales. Aun así, estos procedimientos crearon una jerarquía de poderes, reservando al señor feudal, al menos formalmente, una especie de control del que, como ya hemos visto, supieron aprovecharse en el momento oportuno algunos soberanos como el rey de Francia. La institución vasallática, nacida con una evidente función militar, mantuvo y potenció este aspecto, especialmente con el desarrollo social de esos *milites* de los que hemos hablado, no sujetos a la jurisdicción señorial e incluidos ideológicamente en el orden de los combatientes, que comprendía también a los *domini*, es decir, a la nobleza (fig. 8). Desde finales del siglo XII la difusión del *adoubament* caballeresco, tomado también de la nobleza seño-

Figura 8. *Algunas fases de la investidura del caballero*, tinta sobre pergamino, siglo XIII.

rial, tiende, por otra parte, a igualar la categoría de los «caballeros», caracterizados por un estilo de vida particular que los distingue del resto de la sociedad: posesión de moradas fortificadas, ejercicio militar, actividad venatoria practicada con perros y halcones, asimilación de una cultura cortés, alimentada por una producción literaria dedicada expresamente a ellos (las novelas de caballerías).

Son connotaciones sociales que a los ojos de un monarca, durante la formación de los aparatos «estatales», resultan una excelente sugerencia para encuadrar también jurídicamente esta inquieta categoría –de la cual por tradición procedían sus colaboradores, miembros de derecho de la corte– que, aunque estuviera sometida a su autoridad era siempre la portadora de una eventual potencialidad subversiva y centrífuga. La exclusividad en sentido hereditario de la caballería, sancionada por una precisa normativa real –Federico II, en 1231, fue uno de los primeros que decretó para el reino de Sicilia que nadie podía ser armado caballero si no era «de generi militari»–[37], que circunscribía y delimitaba la pertenencia a la nobleza, respondía de esta forma a una doble exigencia: la de la nobleza, que así obtenía el reconocimiento jurídico de una desigualdad hereditaria respecto al resto de los súbditos, con la consiguiente legitimación de sus privilegios; y la del rey, que necesitaba tener bajo control una posible competencia y, algo que sería muy importante, podía regular el acceso presentándose como el exclusivo depositario.

El reconocimiento real a la nobleza, compromiso final de la «recomposición», dejaba todavía un amplio espacio a los poderes laicos desarrollados con anterioridad, aunque por primera vez los sometía a una precisa normativa, utilizando cuando era necesario los medios elaborados a lo largo del tiempo, sobre todo el poder feudal, que, precisamente por su carácter militar, se prestaba a la relación privilegiada entre el soberano y la nobleza a su *servitium*. De esta forma el privilegio de la exención fiscal –uno de los «poderes» dejados a la nobleza– en este nuevo enfoque centralizador encontraba siempre su justificación en el servicio bélico con el que la caballería cumplía sus deberes hacia el Estado: esto no sucedía sólo en los regímenes monárquicos, pues también en el mundo comunal italiano, en el que se difunde el rito de la investidura, se abre camino a lo largo del siglo XIII la idea de una nobleza «de sangre» exenta porque milita a caballo y, según pública voz y fama, «vive noblemente»[38]. A veces, como en Provenza, la investidura adquiere tanta importancia a la hora de confirmar la cualidad nobiliaria que en 1235 se contempló su pérdida si los descendientes de los caballeros no se sometían al rito en treinta años[39]. Pero, con el paso del tiempo, la incrementada importancia de la cuna noble terminó por debilitar la preeminente función militar; la conciencia de linaje, afirmada entre la alta nobleza desde la consolidación local del señorío y más recientemente entre las familias de los caba-

---

[37] H. Conrad, T. von der Lieck-Buyken y W. Wagner (eds.), *Die Konstitutionen Friedrichs II. von Hohenstaufen für sein Königreich Sizilien*, libro III, título 59, Colonia-Viena, 1973, p. 326.

[38] G. Tabacco, «Nobili e cavalieri a Bologna e a Firenze fra XII e XIII secolo», *Studi Medievali*, serie III, XVII (1976), pp. 41-79.

[39] F. P. Blanc, «L'apparition du droit régalien d'anoblissement en Provence au XIIIe siècle», *Provence Historique* XCIII-XCIV (1973), pp. 69-93.

lleros, la disponibilidad de recursos, el estilo de vida, la conciencia de clase exclusiva y separada, se convirtieron en el distintivo social de una superioridad sancionada por el reconocimiento jurídico.

Esto no significa, por el contrario, que desapareciese el nexo original entre nobleza y milicia: es más, la formación de las tropas de los nuevos ejércitos nacionales confiada a los oficiales nobles será durante todo el Antiguo Régimen (y también después) una de las más consistentes prerrogativas nobiliarias. También la creación y la difusión bajomedieval de las órdenes de caballería por parte de los soberanos –con la petición de rígidas «pruebas» genealógicas que demostraran la genuina antigüedad de los linajes– constituyen un reconocimiento prestigioso para la nobleza militar, un fortalecimiento de la fidelidad nobiliaria a la dinastía, y al mismo tiempo un poderoso medio de autocelebración de una clase socialmente superior, pero políticamente inferior al rey.

De hecho, en la redistribución de los poderes, el que posee la soberanía (el rey, el príncipe, el *comune*) es el que establece las reglas del juego, también en lo relativo a la exención fiscal; le corresponde sólo a él reconocer la calidad de noble y reglamentar el acceso, pero es precisamente su total discrecionalidad la que le permite «crear» nuevos nobles, es decir, conceder a personajes sin una tradición anterior derechos fiscales y poderes superiores análogos a los que los linajes antiguos tuvieron a lo largo de los siglos. No había nada de extraño en la aparición de familias «nuevas», ya que el fenómeno se había repetido habitualmente ya antes –a rápidos ascensos les habían seguido otras igualmente rápidas caídas– y sólo poquísimas estirpes sobrevivieron con una continuidad verdaderamente plurisecular: lo que cambió respecto al pasado fue que a un régimen de fluidas afirmaciones sociales y políticas se le añadió la «inaccesibilidad», una cristalización jurídica de la nobleza en la que sólo puede penetrar la expresa voluntad soberana. La «soberanía» se ha convertido, podríamos decir, en el único árbitro de la superioridad.

En el reino de Francia las primeras «cartas de ennoblecimiento» se remontan a la segunda mitad del siglo XIII y serán habituales en el siguiente; al principio su posesión por parte de los beneficiarios y sus descendientes era suficiente para «probar» la nueva condición, pero después, en 1368, con el fin de subrayar que el ennoblecimiento era un poder estrictamente reservado a la Corona, y para obtener del ennoblecido un derecho que libre las exenciones fiscales de las que de ahora en adelante gozará, Carlos V ordenó que las cartas de ennoblecimiento fueran registradas por el tribunal de cuentas, so pena de ser derogadas[40].

El «ennoblecido» por carta real, que en virtud de ésta adquiere las mismas condiciones y los mismos derechos que el noble antiguo, ha conseguido dicho privilegio por méritos y servicios particulares (especialmente de carácter económico), que en vía excepcional le ha reconocido el soberano; pero también en Francia, en los últimos siglos de la Edad Media, el normal cumplimiento de ciertos cargos podía llevar al ennoblecimiento. Es decir, que se fue consolidando la posibilidad del ennoblecimiento mediante el cumplimiento de funciones militares y civiles, primero de forma consuetudi-

[40] P. du Puy de Clinchamps, *La Noblesse*, París, 1968, p. 18.

naria, más tarde ratificada por la ley: el hecho de pertenecer a los altos niveles de la burocracia del Estado favoreció, de esta forma, el ingreso en la nobleza «de robe» -y la consiguiente exención fiscal- de un número elevado de personajes (y de familias) de extracción humilde, cuya preparación técnico-jurídica y cuya experiencia en el campo administrativo habían sido aprovechadas para hacer funcionar la cada vez más compleja máquina del gobierno.

Se diría que, allí donde no se habían afianzado unas sólidas estructuras monárquicas que sirvieran para legitimar directamente la condición nobiliaria, como en los concejos ciudadanos italianos, la idea de nobleza siguió al principio ligada a la original posesión de los poderes señoriales (castillos, jurisdicciones) y a la investidura caballeresca, condiciones que implicaban un estilo de vida particular, reconocido por la opinión pública. En un clima político de inspiración popular, como en general fue el comunal italiano de la segunda mitad del siglo XIII, podía ocurrir que, casi paradójicamente, la evidente superioridad social fuese un motivo de condena y de exclusión de los cargos públicos. De hecho, el recuerdo de las disposiciones en contra del poder de los más ricos hizo que aún a mediados del siglo XIII el jurista Bartolo de Sassoferrato empleara un tono más bien negativo en su interpretación de la nobleza[41].

Sin embargo, en las ciudades italianas, entre la clase dirigente que había vencido a la nobleza rural gracias a su predominio económico, el prestigio de ese estilo de vida ejercía una atracción irresistible. Con la recuperación demográfica del siglo XI, la producción de la riqueza, tradicionalmente identificada con las propiedades territoriales, había tomado con éxito el camino del tráfico comercial, ampliando a nuevas categorías sociales la posesión del poder económico; fueron los *cives* los que mejor supieron aprovechar el momento favorable, haciendo circular primero los excedentes agrícolas, y dedicándose luego al comercio de géneros de lujo, y poco a poco se impusieron en el mercado para hacer frente a la creciente demanda de bienes de consumo. Y al tráfico de mercancías se le unió el mercado del dinero, cuya demanda, en el clima en el que se había ido extendiendo, superaba ampliamente la oferta, estimulando la elaboración de los nuevos instrumentos de crédito. La moneda parecía haber roto el nexo tradicional entre superioridad social y propiedad territorial: las elites ciudadanas, fuertes financieramente, reducían a la miseria a las antiguas familias de la nobleza rural, que se iban endeudando cada vez más con ellas, e incluso llegaban a empeñar sus castillos, símbolos del poder. Precisamente una situación como ésta ofrecía a los magnates financieros ciudadanos la ocasión para completar el ascenso social con la adquisición de los atributos que desde hacía siglos implicaba la superioridad. La inversión en castillos y en feudos de los beneficios comerciales y financieros caracterizó, de esta forma, la conversión de numerosas familias comunales, dando origen a una nueva aristocracia territorial que sustituyó en gran medida a la anterior, heredando incluso sus costumbres y su estilo de vida.

---

[41] Bartolo de Sassoferrato, *In Secundam Codicis Partem [...] Novissime accesserunt additiones Iacobi Menochii*, Venecia, 1585, fols. 45v-48v: como comentario cfr. C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, 1988, p. 6.

Figura 9. *San Galgano caballero*, tablilla de Biccherna, 1320.

El *ethos* caballeresco-cortés, por otro lado, ya había estimado antes la cultura de las elites urbanas italianas (fig. 9), configurándose como una costumbre extendida entre algunas clases superiores tanto de las ciudades como del campo; la diferencia consistía, en todo caso, en el sistema de producción de las rentas: el impuesto señorial para unos, el beneficio comercial para otros[42]. Este recambio estuvo favorecido por la exclusividad de la nobleza y las causas que la habían provocado, es decir, por un lado la creciente competencia de los poderes económicos adquiridos por las clases productivas populares que amenazaban el prestigio de las estirpes caballerescas, por otro la consolidación de los magnates territoriales que, como las monarquías, se adjudicaban el derecho de legitimar jurídicamente la condición nobiliaria. Los ricos magnates urbanos, en zonas con una extensa presencia de dinastías principescas como la Lombardía medieval (los Visconti, los Monferrato, los Saboya), eligieron el camino del encastillamiento y del enfeudamiento[43] –así como el del emparentamiento con los nobles– para delimitar hacia abajo su condición, esto es, hacia ese grupo, a menudo tan pudiente como ellos, que se manifestaba políticamente de la parte del *populus*. Allí donde el sistema del *comune* libre se mantuvo durante más tiempo, como en Toscana, los criterios de superioridad familiar se basaban más bien en la tradicional disposición para cubrir puestos de la magistratura pública, dando lugar a un patriciado oligárquico que, después de la derrota de las sublevaciones populares de fines del siglo XIV, tendió a homologarse con las condiciones de la nobleza de los demás países.

[42] R. Bordone, *Memoria del Tempo e comportamento cittadino nel Medioevo italiano*, Turín, 1997, pp. 89-92.

[43] G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Turín, 1979, en concreto pp. 181-188 para el caso-ejemplo de la familia Anguissola de Piacenza.

Los símbolos del poder

En los últimos siglos de la Edad Media, a pesar de las fragmentaciones políticas que presentaba Europa, el poder público –el poder de mandar y castigar– ya se podía considerar integrado en las grandes formaciones territoriales bajo el monopolio de una autoridad soberana que gobernaba predominantemente por medio de órganos burocráticos. Pero no todo había vuelto a ser como al principio: había quedado un resto de la disgregación y éste era la nobleza como encuadramiento jurídico de la posesión del poder residuo, que la distinguía del resto de los súbditos que carecían del mismo. Pero no nos referimos a la «nobleza» reconocida, casi a título de resarcimiento, de los herederos biológicos de una aristocracia originalmente dotada de poderes iguales a los del soberano y ahora revocados por éste, sino a la elaboración de una idea abstracta de nobleza que, al prescindir de las personas físicas de los descendientes, se convirtió en una condición perpetua a la que era posible acceder por voluntad real o por otras vías. Se trataba, por tanto, de una categoría social de poder, sujeta a unas gradaciones jerárquicas internas –en el mundo alemán había hasta cinco niveles–, con diferencias regionales, pero común para todo Occidente, y que reproducía una visión ideológica del mundo.

La visión sigue siendo trifuncional, pero durante la Baja Edad Media su aplicación en el cuerpo social se fue dilatando y especificando poco a poco: en el siglo XV, en la corte de Borgoña, Georges Chastellain, cronista oficial de los duques, interpreta la tripartición como una escala social encabezada por la nobleza: Dios creó a la gente del pueblo para trabajar, mercaderes y burgueses «para proporcionar un sólido estado y una honesta administración», prelados y religiosos para ser devotos; y los nobles «para ser observados, [...] para iluminar la virtud y mantener la justicia»[44]. Pero se ha comprobado que la función «icónica» de la nobleza, aunque fuera espléndida, delata la decadencia del otro deber, el primero, del caballero, que es la defensa[45]; lo que parece denunciar el distanciamiento definitivo de las funciones del esquema original, para subrayar, más bien, el aspecto jerárquico atribuido a las condiciones sociales. Una jerarquía que, al empañarse la función militar, necesitaba cada vez más de unas señales distintivas, de unos símbolos que hicieran evidente la superioridad.

Así que no fue un hecho casual que, precisamente en la corte de Borgoña, la existencia de la nobleza se manifestara de una manera más simbólica; aquí, como observó con agudeza Johan Huizinga, la vida social de las clases superiores se convirtió casi por completo en «un juego de sociedad», como de manera significativa demuestra la fortuna del torneo cortés, sobrecargado de ornamentos y de lujo, «lleno de una variopinta fantasía»[46]. Ya antes, por otra parte, el estilo de vida, ayudado por unas adecuadas posibilidades económicas, había sido el principal elemento que los identificaba y distinguía de los com-

---

[44] G. Chastellain, «Le Mirœr des nobles hommes de France», en Kervyn de Lettenhove (ed.), *Œuvres*, VI, Bruselas, 1864, pp. 204-205.

[45] O. Niccoli, *I sacerdoti i guerrieri i contadini. Storia di un'immagine della società*, Turín, 1979, p. 49.

[46] J. Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen*, Haarlem, 1919 [ed. it.: *L'autunno del Medioevo*, trad. de B. Jasing, Florencia, 1966, pp. 102-106; ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, trad. de A. Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza, 2008].

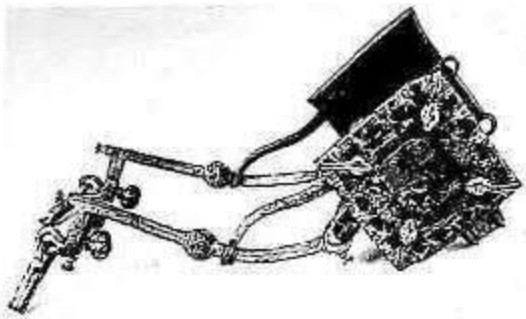


Figura 10. Orfebres lemosines (?), freno de caballo con escudo, hierro, cobre dorado y esmaltado *champleve* azul y rojo, mediados del siglo XIV.

portamientos del resto de la sociedad: ser noble comportaba una digna morada, mejor si tenía el aspecto de un castillo, disponibilidad de perros y caballos, servidores ataviados con la librea del señor, pasatiempos costosos, generosa hospitalidad, un blasón que identificase sus armas y los objetos que lucían en los complejos ceremoniales requeridos por el rango en la vida y en la muerte (fig. 10), con ritos fúnebres apropiados. Por supuesto, el «poder» político residuo atribuido a la nobleza –la exención fiscal, algunos derechos consuetudinarios sobre las personas a su servicio (aunque tampoco faltaron casos de plena jurisdicción, concedida en feudo a los nobles principales)– siguió siendo, hasta la revolución, una real detracción a la total autoridad del Estado, pero, precisamente por la importancia de las manifestaciones cotidianas, no se puede negar la preeminencia asumida en el plano de la superioridad social. En definitiva, las formas de vida noble fueron la herencia más persistente que, en este sentido, la Edad Media dejó a las épocas posteriores.

Si para delimitar por abajo sus confines sociales la nobleza había tenido que recurrir a unos signos identificativos visibles (y comprensibles para todos), que al mismo tiempo legitimaran unas prerrogativas jurídicas, el poder del rey, que desde la Alta Edad Media fundaba el consenso en elementos simbólico-religiosos, exaltó dicho carácter tanto bajo el aspecto dinástico como bajo el aspecto de la función.

De hecho, es bien sabido que entre los pueblos germánicos la idea de realeza presentaba un importante contenido mágico-sacro que no desapareció completamente con la conversión al cristianismo, orientado hacia una interpretación casi sacerdotal, que cobró fuerza con la difusión del rito de la unción del rey con el santo crisma, de ascendencia veterotestamentaria. La legitimación de la autoridad real en la Alta Edad Media descendía, por tanto, de la consagración religiosa que reconocía las prerrogativas del soberano, ya fuera preseleccionado y elegido cada vez de entre las dinastías universalmente reconocidas como idóneas para la dignidad, como en el caso imperial, o confirmado como heredero de una única estirpe consolidada dinásticamente. Con el fortalecimiento del poder eclesiástico, la consagración religiosa que acercaba las funciones del soberano a las de los sacerdotes dio lugar a no pocos contrastes con la Iglesia, que culminaron con el enfrentamiento entre el papa y el emperador en tiempos de la reforma gregoriana. Más tarde, cuando se suavizaron definitivamente las relaciones tradicionales entre *regnum* y *sacerdotium*, el emperador, desde tiempos de Barbarroja, alcanzó una definición jurídica de su autoridad suprema remitiéndose al redescubierto derecho ro-

Figura 11 *Federico II y sus dignatarios*, fresco, siglo XIII.

mano, pero sin renunciar al complejo ceremonial litúrgico. Por último, con Federico II el emperador se presentará como único depositario de la ley, *lex animata*, y al mismo tiempo como «padre e hijo de la justicia», en cuanto señor de la justicia, pero también en cuanto ministro vinculado a la misma, según el híbrido lenguaje político-religioso con el que se expresa en aquella época la «teología del gobierno» (fig. 11)[47].

En los otros reinos, como el francés –donde los Capetos se afianzaron en perjuicio de los legítimos herederos carolingios–, la idea monárquica nacional se reforzó con la potenciación de la dinastía reinante, que, cuando llevó a cabo el proceso, recurrió incluso a fórmulas milagreras que favorecieron el consenso popular. En esta perspectiva se sitúa, de hecho, la famosa prerrogativa taumatúrgica de los reyes de Francia (y luego de los de Inglaterra), estudiada por Marc Bloch[48]. Desde la época de Roberto el Piadoso, sucesor de Hugo Capeto, se extiende la creencia de que los Capetos poseían la facultad de curar a los escrofulosos con la imposición de las manos, gracias a una especial predilección divina hacia la dinastía: no se trata de la consecuencia de una genérica consagración del rey (aunque exista siempre la presunción de una relación privilegiada entre el rey y la divinidad), sino de una específica dote taumatúrgico-religiosa, de un «poder» de los miembros de esa concreta dinastía real.

La verdadera superación de la figura personal del rey (o de la dinastía) vista como una «despersonalización» del poder público se puede constatar, a partir de mediados

---

[47] E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957 [ed. it.: *I due corpi del Re. L'idea della regalità nella teologia politica medievale*, trad. de G. Rizzoni, Turín, 1989, pp. 89-90; ed. cast.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. de R. Blázquez y S. Aikin, Madrid, Alianza, 1985].

[48] M. Bloch, *Les Rois Thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrment en France et en Angleterre*, París, 1924 [ed. cast.: *Los reyes taumaturgos*, México, FCE, 1993].

del siglo XIII, en la individuación de «un cuerpo místico del Estado» del que el rey es la cabeza y como tal «no muere nunca» por la perpetuidad de la Corona; una visión de la realeza que daría origen a la teoría de los «dos cuerpos del rey», estudiada por Ernst Kantorowicz: uno natural y mortal, formado por la sucesión dinástica de los reyes, y otro «político», invisible e incorruptible, que pasa de un sucesor a otro.

La idea de una autoridad abstracta que integra y reúne los poderes y que somete a sus reglas incluso a su legítimo posesor constituye, en definitiva, la meta de un recorrido accidentado que caracteriza de manera inconfundible a toda la Edad Media occidental en sus distintas experimentaciones institucionales. De hecho, no se puede hablar de una gran conceptualización sólo referida a los resultados monárquicos, porque ya se encontraba en el mundo comunal italiano de la primera época sueva, la cual, por su propia organización social y política, le atribuía a la *civitas* de manera completamente impersonal las prerrogativas del *publicum* –prerrogativas normativas, jurisdiccionales, militares y fiscales–, al considerarse la expresión local del único *imperium*. A la autoridad del emperador las ciudades le reconocían una función ordenadora, condicionada por el respeto a las leyes, así que no nos puede extrañar si a finales del siglo XII los juristas de una pequeña ciudad piamontesa como Ivrea, en pleito con un miembro de la alta nobleza que pretendía haber obtenido del emperador la fidelidad feudal de la ciudad, confutaron su argumento afirmando que, aunque eso fuera cierto, dicha concesión debía «de iure non valere», ya que sólo se podía jurar fidelidad al emperador «ratione corone et imperii»[49].

Por último, al mismo ambiente ciudadano italiano, ciento cincuenta años más tarde, nos lleva una de las más significativas representaciones de la organización del poder público, el fresco del Buen Gobierno del Palacio Público de Siena. Aquí, como ha sido recordado recientemente[50], la representación parece ir aún más allá: el *comune* está personificado por el Gran Anciano como un ente absolutamente soberano, *sibi princeps,* con la exclusión de cualquier otro tipo de poder, laico o eclesiástico, emperador incluido, y encuentra su exacto correspondiente en la redacción de los estatutos comunales de 1337-1339.

Para concluir, podríamos decir que durante la Edad Media el «poder» político, tras una fase de general apropiación por parte de quienes podían ejercerlo, fue poco a poco distanciándose de su práctica elemental, para situarse, como consecuencia de la reflexión de los intelectuales, en la esfera de los conceptos a la que pertenecía originalmente el de la *res publica*. Sin embargo, en lo que se refiere a los comportamientos, la posesión del poder sobrevivió a las recomposiciones como prestigio social, encontrando una forma de legitimación jurídica que, a partir del original esquema trifuncional, basaba la superioridad de la nobleza en la desigualdad. Y con dicha desigualdad seguiría funcionando mucho más allá del otoño de la Edad Media.

---

[49] G. Assandria (ed.), «Il Libro Rosso del comune di Ivrea», en *BSSS*, 74, Pinerolo, 1914, doc. 137, pp. 121-123; véase como comentario R. Bordone, «L'influenza culturale e istituzionale nel regno d'Italia», en A. Haverkamp (ed.), *Friedrich Barbarossa. Handlungsspielräume und Wirkungsweisen des staufischen Kaisers*, M. Ascheri, *op. cit.*, pp. 163-172.

[50] M. Ascheri, *op. cit.*, pp. 163-172.

14

«PALATIA» IMPERIALES Y MOVILIDAD DE LA CORTE (SIGLOS IX-XIII)

Ernst Voltmer

Introducción

«El palacio» –esta metáfora introducida a partir de los años setenta (Pier Paolo Pasolini) en el vocabulario de los italianos y este nombre simbólico del aparato del poder y al mismo tiempo de su sede imaginaria– nos remite a dos componentes fundamentales que caracterizan también a su antecesor, el *palatium* de un señor medieval. Esta expresión indica, por un lado, el edificio de piedra, la construcción más o menos real como sede del poder, centro del ejercicio del dominio, es decir, a la vez el lugar de las más oscuras intrigas y decisiones; por otro, significa el *palatium* de los hombres, las personas o grupos de personas que trabajan en él, y a través de los cuales, mejor dicho, a través de su interacción, estas deliberaciones se ponen en práctica, es decir, se hace política. La estrecha relación de estos dos niveles de significación y el tangible carácter doble de la palabra y del fenómeno *palatium* también en el léxico de los textos latinos de la Edad Media tienen como consecuencia el que un adecuado examen de los *palatia* medievales en el sentido de una topografía del poder[1] no sólo sea competencia de la arqueología y de la historia del arte, sino que también lo sea de la historia institucional y social (incluso en el sentido de etología histórica), sobre todo cuando se trata de examinar los mecanismos de funcionamiento del poder y sus transformaciones, y cuando se estudia la forma de gobierno de los soberanos medievales como un complejo sistema de interacción y comunicación, dentro del cual la representación y el reconocimiento, la teatral y requerida presencia

[1] Este aspecto atrajo la atención de C. Brühl (*Palatium und Civitas. Studien zur Profantopographie spätantiker Civitates vom 3. bis zum 13. Jahrhundert*, vol. I: *Gallien*, Colonia-Viena, 1975; vol II: *Belgica I, beide Germanien und Raetia II*, Colonia-Viena, 1990; cfr. sólo *id.*, *Fodrum, Gistum, Servitium regis. Studien zu den wirtschaftlichen Grundlagen des Königtums im Frankenreich und in den fränkischen Nachfolgestaaten Deutschland, Frankreich und Italien vom 6. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, vol. I, Colonia-Gratz, 1968, pp. 773 ss.), cuyo gran mérito consiste en haber comparado las continuidades, menos conocidas, de la topografía profana y de las sedes de poder con las más famosas de la topografía sacra.

del señor, como también, en general, la proximidad del soberano, desempeñan un papel decisivo.

Palatium (Palatino). El arquetipo

Palatium. Antes de que en el Renacimiento se consolidase el significado como adjetivo de palatino, llevaba este nombre una de las siete colinas de Roma, la cual, después de una intensa actividad constructora iniciada a finales del siglo I d.C., fue elegida como sede de las residencias imperiales y de los edificios de representación («palacios de los césares»). Desde que, a partir de Augusto († 14), los emperadores romanos fijaron en este conjunto su residencia, el *Palatium*, importante también desde el punto de vista sacral, representaba en Roma el punto central, así como el punto de partida de una intensa actividad de gobierno. Con los palacios de los césares en el Palatino, podría decirse que se creó un arquetipo, cuyo nombre, *palatium*, se transmitiría luego, en otros lugares y en otras épocas, a la residencia del señor y al centro del poder. Ya comenzaron con esta práctica los propios emperadores romanos, quienes desde el siglo II en adelante irán abandonando Roma y, con un séquito numeroso, emprendieron una serie de viajes hacia el norte de Italia y a las provincias. Con el paso del tiempo se formó, en las zonas más importantes desde el punto de vista estratégico de Europa, una extensa red de residencias y barrios imperiales de diverso tamaño, equipados de distintos modos, que responden a la necesidad de tener cerca al soberano («la proximidad del emperador»), y que recibieron también el nombre de *palatium*.

A principios del siglo III Dion Cassio († 235) explicó «clásicamente» esta evolución con una mirada retrospectiva:

> La residencia del *princeps* se llama *palatium*, y no porque nunca hayan decidido que debía llamarse así, sino porque Augusto habitó en el Palatino y allí tenía su cuartel general; además, su residencia tuvo un cierto grado de celebridad precisamente por la colina, ya que antes allí había vivido Rómulo. Y por este motivo la residencia del príncipe lleva el nombre de *palatium*, incluso cuando el *princeps* se aloja en algún otro lugar[2].

Herodiano (siglo III), contemporáneo, aunque más joven, de Dion Cassio, afirma con lacónica concisión, pero sin duda no menos «clásicamente»: «Roma está siempre ahí donde se encuentra el emperador»[3].

---

[2] Dión Cassio, *Historia Romana*, vols. I-V, Berlín, 1955-1969 (1895-1931), Libro LIII, 16, 5 ss.; cfr. H. Castritius, «Palatium.Vom Haus des Augustus auf dem Palatin zum jeweiligen Aufenthaltsort des römischen Kaisers», en F. Staab (ed.), *Die Pfalz. Probleme einer Begriffsgeschichte vom Kaiserpalast auf dem Palatin bis zum heutigen Regierungsbezirk*, Speyer, 1990, pp. 9-45, sobre todo p. 15; C. Brühl, «Königs-, Bischofs- und Stadtpfalz im "Regnum Italiae"», en H. Beumann (ed.), *Historische Forschungen für W. Schlesinger*, Colonia-Viena, 1974, pp. 400-419 (también en *id.*, *Aus Mittelalter und Diplomatik. Gesammelte Aufsätze*, vol. I: *Studien zur Verfassungsgeschichte und Stadttopographie*, Hildesheim-Múnich-Zúrich, 1989, pp. 32-51, sobre todo pp. 33 ss.).

[3] Herodiano, *Storia dell'impero romano dopo Marco Aurelio*, F. Cassola (ed.), Florencia, 1957, libro I, 6, 5; cfr. H. Castritius, *op. cit.*, p. 16.

Ambas afirmaciones tienen el mismo significado: el régimen ha cambiado; el emperador, su equipo de consejeros, su corte y su guardia personal se han transformado en una capital itinerante; y junto con Roma, como si compitiesen, otros importantes centros empiezan a desempeñar una función de ciudad capital. Con sus respectivos *palatia* –que se diferencian claramente de las residencias de los gobernadores imperiales, los *praetoria*– surgen dentro de esta categoría, durante la época tardoantigua, en el Imperio romano de Occidente, Arles, Tréveris, Milán, Aquileia, Rávena, *Sirmium* (Sremska Mitrovica), que a veces reducen a Roma al rango de capital sólo de nombre, ya que la sede de la residencia en ese momento era equiparada de modo imaginario con la *urbs Roma* y así Roma, como capital y residencia imperial, se verá multiplicada[4].

El aumento de los desplazamientos llevará a un abuso del término *palatium,* a veces hasta de *sacrum palatium;* y las grandes metrópolis situadas en los puntos principales del *Imperium Romanum* se convertirán en capitales efectivas respecto a la capital nominal, Roma. Sin duda es éste el caso de Constantinopla, la nueva capital del Imperio en Oriente *(nova Roma),* que al final se impone sobre Roma y sobre las demás rivales. En definitiva, a partir de finales del siglo III, una serie de capitales secundarias y temporales ya presentan la típica infraestructura destinada a residencia y *palatium:* desde York / *Eburacum* y *Londinium* (Londres) en el noroeste, pasando por Colonia y Tréveris, Autun, Arles, Milán, Aquileia, Rávena, *Sirmium,* Serdica, Tesalónica, Nicomedia, Nicea, Tarso, hasta Antioquía en Siria y Alejandría en Egipto.

La actividad viajera de los emperadores romanos, cada vez más inevitable por razones políticas y militares, tiene, por tanto, como consecuencia que Roma, en un cierto sentido, se vea multiplicada y copiada como capital y sede central del gobierno, y análogamente surgirán numerosas residencias imperiales con el más diverso equipamiento, que reciben el nombre de *palatium.* Además, como el término y el significado de *palatium* fueron más o menos relativizados, la unicidad se fue perdiendo, ya que cualquier residencia imperial, independientemente de su ubicación, podía ser llamada así, de forma que el concepto se abrió a nuevos y diversos contenidos semánticos. Así, a finales del siglo V y durante el VI –como demuestran las relaciones contemporáneas sobre el conflicto entre Teodorico († 526) y Odoacro († 493) por el dominio de Italia y por la sucesión del emperador romano en Occidente– la palabra *palatium,* como consecuencia de un nuevo proceso de abstracción, adquiere también el significado de poder imperial o real, pues durante el enfrentamiento entre los dos rivales para ser reconocidos señores de Italia le corresponde ahora a la posesión de los *ornamenta palatii* un importante valor que confiere la legitimidad[5]. El palacio y todo lo que le pertenece, desde los hombres hasta el aprovisionamiento material, aparecen también como quintaesencia simbólica, como signo del poder, cuya posesión y cuyo

[4] Cfr. en general H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im römischen Reich,* Stuttgart, 1986.

[5] Anónimo Valesiano, cap. II, 64 (año 497), en *Monumenta Germaniae Historica* (citados a partir de ahora con las siglas *MGH*), *Auctores antiquissimi,* IX/1 y en *Rerum Italicarum Scriptores,* XXIV/4; cfr. D. A. Bullogh, «Die Kaiseridee zwischen Antike und Mittelalter», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung,* Maguncia, 1999, pp. 36-46, sobre todo p. 36.

uso oficial coloca al posesor como legítimo emperador o rey ante los ojos de todos. Con ello se abre contemporáneamente el camino para una presentación supraperso-nal del señorío, que ya no está unida a la persona del soberano reinante, sino que, separada de éste, simboliza la supervivencia y la continuidad del cargo y de la dignidad del rey o del emperador con unos signos de poder que sobrevivirán en el tiempo, como la corona o el *palatium*[6].

Señorío itinerante en la Edad Media. Historia institucional como etología histórica

Si observamos la relación de la Antigüedad tardía con los emperadores obligados a una movilidad cada vez mayor, con la gradual retrocesión de la *urbs Roma* a capital sólo nominal (si no virtual) del imperio, y con el multiplicarse de las residencias y de los *palatia* en otras metrópolis, entonces la época tardoantigua parece haber anticipado incluso el estilo de los señoríos de la Edad Media, constituyendo un modelo fundamental que mantendría su validez durante los siglos siguientes. Si a primera vista puede parecer sorprendente el paralelo entre los soberanos de la edad tardoantigua viajando con su séquito de una Roma de reserva a otra, de un *palatium* a otro, y los «nómadas» emperadores y reyes de la Edad Media, los aspectos en común afectan sólo a la superficie; más tarde, con la formación de los reinos germánicos a partir del siglo V, con la caída de las desarrolladas estructuras administrativas del Imperio romano, y con la decadencia de la economía monetaria, así como, sobre todo, con la disminución, si no con la pérdida, de la cultura escrita, se crearon unas nuevas realidades que solamente en el área mediterránea encuentran unos verdaderos lazos de continuidad, mientras que en el resto de Europa se exigen en parte unas nuevas vías y en parte se valorizan las tradicionales formas de señorío y de «gobierno». Aunque los merovingios aspiraban a la conservación de unas *sedes regiae* más estables (como, por ejemplo, París, Soissons, Orleans), y aunque Pavía pudo mantener su función de centro neurálgico de la administración incluso después del periodo longobardo, hasta por lo menos el siglo XIII no llegaría el tiempo de las capitales y de las residencias estables.

Quienes quieren ejercer el poder (o se encuentran en la necesidad de tener que hacerlo), desde el rey hasta el noble, y desde el arzobispo hasta el abad, en este periodo siguen estando obligados a desplazarse siempre de un sitio a otro; realmente la práctica del señorío de entonces, en especial la difícil, y siempre necesaria, tarea de superar y controlar el espacio, de demostrar y «marcar» las exigencias señoriales en una región determinada («zona de poder»), no conocía ningún otro método adecuado. Hasta que, en efecto, no pudo ser completamente sustituido con personas o instituciones, el poder se concreta, conforme a su sustancia, en la forma de una interacción y comunicación entre las personas del lugar: por una parte el señor presente durante

[6] Sobre la función del *palatium* como símbolo del señorío real y de su continuidad, que durará más tiempo que la vida de cada uno de sus posesores, véase la nota 26 (con el famoso pasaje de Wipo sobre la destrucción del *palatium* de Pavía).

un tiempo establecido y por otra los interlocutores o la parte contraria en las negociaciones que desean su presencia (así como los simples «espectadores», la asamblea de personas en el sentido más amplio de público). Para que se mantenga vigente a largo plazo esta demostración del señorío con su respectivo reconocimiento, como manifestación recíproca, basada en el contacto personal directo, en la inmediatez y la visibilidad, necesita una concreción repetida a intervalos, que siempre habrá que renovar.

Las formas de esta *itinerant rulership* («señorío itinerante») o *itinerant kingship* («realeza itinerante»), con el correspondiente hospedaje ofrecido al señor y a su séquito, se encontraban, sin duda, extendidas también en otras culturas y en algunas sociedades premodernas del mundo (el sudeste asiático, África), pero se pueden considerar particularmente típicas de los siglos «arcaicos» de la Edad Media europea. Estas formas se adaptan a las exigencias de los señores y de los potentados, de su séquito, de sus lugartenientes, sus empleados, sus tropas, que deseaban ser recibidos solemnemente, alojados y nutridos por los súbditos, y se encuentran configuradas preferentemente en unos sistemas de poder (*regna*, «estados»), para los que son determinantes las siguientes características: una economía de intercambio, una organización del poder a modo de feudo (feudalismo), unas estructuras de poder muy articuladas y poco estables (policentrismo, regionalismo), un entramado de relaciones personales como armazón, una concepción del poder mágico-sacralizante, una escasa importancia de la escritura para el ejercicio del poder[7].

Esa peculiar variante de la arcaica hospitalidad –entendida como un alojamiento forzoso y un avituallamiento en cantidades ingentes–, la ritual y casi institucionalizada forma del «hospedaje» debido al señor, forma parte de los presupuestos y de los típicos fenómenos concomitantes de las formas del señorío y de la administración itinerante. Con sus diferencias individuales, durante la Edad Media esta forma de hospitalidad estaba extendida por todo el Occidente y el centro de Europa, en algunas zonas del este, en Islandia y Escandinavia, entre los anglosajones, los francos, en la península Ibérica y en Italia. Se presenta como un sistema común y probado, aunque siga estando caracterizado por una cierta ambivalencia, ya que, al fin y al cabo, no se puede distinguir claramente entre libre voluntad, obligación y costumbre. En opinión de Hans Conrad Peyer, toda la Edad Media fue

> [...] en un grado difícilmente estimable, una época en la que el poder era ejercido de modo ambulante, basándose en la hospitalidad [...] Quienes ejercieron de alguna forma el poder (a todos los niveles) [...] se encontraron casi siempre viajando, para administrar y hacer justicia, para convocar asambleas, para presidir consejos, para participar en fiestas religiosas, para visitar los territorios del dominio, para ir de caza y a la guerra[8].

---

[7] Cfr. en general H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hannover, 1987, p. 146 [ed. it.: *Viaggiare nel Medioevo. Dall'ospitalità alla locanda*, trad. de N. Antonacci, Roma-Bari, ¹1997]; J. W. Bernhardt, *Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany c. 936-1075*, Cambridge, 1993, pp. 45 ss.; C. Brühl, *Fodrum*, cit., p. 8.

[8] H. C. Peyer, *op. cit.*, p. 147.

El señorío real: el rey cercano *(presentia regis)* – el rey lejano *(absentia regis)*

Con las formas de la ritual hospitalidad y de la acogida entendidas como «fait social total» («hecho social total»)[9], la soberanía itinerante de la Edad Media posee, sin duda, una dimensión antropológica profunda. Pero significa la manifestación de la formación de las relaciones de poder que caracteriza este periodo y que no se puede aplicar ni concebir de otra manera. El señorío, por su propia naturaleza, está vinculado a la comunicación y a la interacción entre las personas o grupos de personas, con objeto de obtener el reconocimiento, y por eso se funda en la reciprocidad. Ya que cualquiera de las formas de señorío al mismo tiempo también significa práctica social[10] y que su ejercicio, sobre todo en la Edad Media, necesita una demostración continuamente nueva, tanto real como simbólica, el *itinerant rulership* («señorío itinerante») o *itinerant kingship* («realeza itinerante»)[11] constituyen unos comportamientos políticos fundamentales, estructuralmente condicionados, que desde los reinos *(regna)* hasta los más pequeños dominios señoriales *(terrae)* –como unos multipolares campos de fuerza con recíprocas reivindicaciones y expectativas– se imponen lógicamente a todos los «gobernantes».

Por eso, el hecho de que –como se ha afirmado en dos frases varias veces citadas– el soberano alemán se viera obligado a «ejercer su elevado oficio de un sitio a otro», y que su «reino [se hubiera quedado] sin capital»[12], no tiene nada que ver con las particularidades «nacionales», ni tampoco con la tesis, defendida muchas veces, es decir, la llamada *Abweidetheorie* («teoría del deshoje»)[13], según la cual los señores y su séquito estaban siempre viajando para recoger los dones que se les ofrecían, como víveres, y tenían que evitar la explotación de una región como «pasto» durante demasiado tiempo o más allá de sus límites de rendimiento. Pero no cabe duda de que el suministro de alimentos para los hombres y animales del séquito del rey tuvo que causar algunos pequeños problemas logísticos, a pesar de que la idea que ve todo este errar como algo exclusivamente subordinado a los vínculos económicos de la «real lista de víveres» ya no parece tan acertada[14].

---

[9] Según la famosa fórmula de M. Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques» [1923], en *id.*, *Sociologie et anthropologie*, Paris, ⁵1983, pp. 143 s. [ed. it.: *Teoria della magia e altri saggi*, trad. de F. Zannino, Turín, 1965]; para los fenómenos del don o de la economía de los dones, también según su dimensión de modelo sociológico (para Georg Simmel, Marcel Mauss, Marc Bloch, Georges Duby *et al.*), cfr. también V. Groebner, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Constanza, 2000, pp. 13-36, y nn. 45 y 46.

[10] Véase sobre todo el enfoque antropológico-social, basado en M. Weber, P. Bordieu, M. Foucault y E. P. Thompson, de A. Lüdtke, «Einleitung: Herrschaft als soziale Praxis», en *id.* (ed.), *Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozial-anthropologische Studien*, Gotinga, 1991, pp. 9 ss.

[11] Como escribe J. W. Bernhardt, *op. cit.*, pp. 45 ss.

[12] A. Schulte, «Anläuse zu einer festeren Residenz der deutschen Könige im Hochmittelalter», *Historisches Jahrbuch* LV (1935), pp. 131-142, sobre todo p. 132; W. Berges, «Das Reich ohne Haupstadt», *Jahrbuch für Geschichte des deutschen Ostens*, vol. I, 1952 (= *Das Hauptstadt-problem in der Geschichte. Festgabe F. Meinecke*), pp. 1-29.

[13] Cfr. H. C. Peyer, *op. cit.*, p. 148; en contra de su excesiva acentuación se declara, con válidos argumentos, C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 73 ss., 162 s., 307, 767 s.

[14] Así reza el manual sobre la ciencia de las finanzas (1952), citado por C. Göldel, *Servitium regis und Tafelgüterverzeichnis. Untersuchung zur Wirtschafts- und Erfassungsgeschichte des deutschen Königtums im 12. Jahrhundert*, Sigmaringen, 1997, p. 138.

Es más, esta forma de gobierno itinerante resulta estructuralmente condicionada, los objetivos políticos, administrativos y militares de la «actuación del gobierno» exigen un adecuado y elevado grado de movilidad y la eficacia y la intensidad del señorío real siguen dependiendo de forma considerable de la presencia del soberano. Sólo por medio de la acción y de la interacción directa el señorío real logra ser visible, inteligible, y se puede «probar», (re)conocer e imponer continuamente.

Mientras prevalecen las relaciones preestatales, «arcaicas», y se puede hablar sólo, como mucho, de administración, instituciones y de escrituralidad, la *praesentia* del soberano sigue siendo decisiva, y el dominio real se manifestará en los actos ceremoniales y rituales de la representación y del reconocimiento, como, por ejemplo, en las celebraciones festivas de las asambleas principescas y de las dietas *(curiae),* muchas veces ligadas a la *celebratio* de importantes festividades religiosas (Navidad, Pascua)[15], cuando dotaba las iglesias de bienes y de reliquias benéficas; en la donación ostentada a los necesitados (limosnas para los pobres), en la severidad contra los malhechores, en la benevolencia y generosidad hacia sus fieles, con los que (incluso durante la caza) se discuten importantes asuntos. Sólo a través del ininterrumpido viaje por su reino –que Wipo († después de 1046), el capellán de Conrado II el Sálico († 1039), define con la famosa perífrasis «iter regis per regna»[16]–, el rey podía cumplir con los más importantes deberes de su cargo: gobernar, distribuir, regalar, recompensar[17], proteger a los indefensos y sobre todo asegurar la paz y la justicia.

Al hecho de que el señorío sólo podía ejercerse por medio de la presencia personal, y al concepto de realeza como un oficio *(officium, ministerium),* cuya tarea más importante era la defensa y la restitución de la paz y la justicia en un territorio más extenso *(regnum),* le corresponden las expectativas de los nobles, como en general de la población del lugar, de ser respetados y apreciados por el rey, quien presta atención a sus ruegos y a sus peticiones. Así pues, el señor «honra» con su presencia el lugar en el que se encuentra y a sus habitantes. Desde este punto de vista, el deber del señor se convierte en la virtud de la *caritas,* su presencia, el hecho de ir de visita y de prestar atención a sus fieles partidarios *(frequentatio fidelium)* se transforman en favor *(visitandi gratia)* y privilegio[18]. Así pues, de la directa apelación al rey se espera justicia,

---

[15] Cfr. Th. Zotz, «Die "Gegenwart" des Königs. Zur Herrschaftspraxis unter Otto III. und Heinrich II.», en B. Schneidmüller y St. Weinfurter (eds.), *Otto III. – Heinrich II. Eine Wende?,* Singmaringen, 1997, pp. 349-386, sobre todo pp. 374 ss.

[16] Wipo, «Gesta Chuonradi II imperatoris», cap. VI: «De itinere regis per regna», en *MGH, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi* (citados a partir de ahora con las siglas *SS rer. Germ.*), 61.

[17] «Annales Quedlinburgenses», en *MGH, Scriptores* (citados a partir de ahora con las siglas *SS*), III, p. 77 (año 1000): «Unde in ipsis horis matutinalibus ad curtem suam totus senatus ac plebis expectationi satisfacturus redit, illamque septimanam regalibus impendens officiis, regendo, indulgendo, largiendo ac remunerando transegit [...]» («Así que en las horas de la mañana regresó a su corte para dar satisfacción a las expectativas de todo el Senado y de la plebe, y transcurrió esa semana en el cumplimiento de las funciones reales, gobernando, concediendo, regalando y recompensando»).

[18] Sobre este punto (así como para el siguiente) véase sobre todo Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation. Beobachtungen zur Königlichen Herrschaftspraxis im hohen uns späten Mittelalter», en A. Lüdtke (ed.), *op. cit.*, pp. 168-194; *id.*, «Die "Gegenwart" des Königs», cit. (con una detallada valoración de las fuentes pertinentes y numerosas indicaciones bibliográficas).

ayuda, protección, *clementia*, los máximos beneficios («fortuna», «salvación»); aquí encuentran su eficacia las concepciones de la antigua mitología real[19], que atribuyen al vástago ungido de una familia real un carisma particular, fuerzas mágico-sacrales (buen tiempo, una buena cosecha, un contacto que sana), un producto de la arcaica mentalidad según la cual la «fortuna» de un pueblo depende de forma especial de la de su rey (además de los lazos que unen a éste con los dioses) o, aún mejor, puede formar parte de la misma.

Por eso, a pesar de todas las posibles cargas materiales, una larga presencia del rey trae paz y fortuna o, por lo menos, la posibilidad de obtener privilegios y de eliminar abusos[20], así como su larga ausencia, la *absentia regis*, sólo puede significar abandono, descuido, además de tiempos difíciles y discordias. A este vínculo alude el autor de la biografía de Enrique II († 1024), cuando narra que el Sálico había ido a la región del Mosela, en la que no había estado nunca, pues sabía que la tierra que no era visitada por el rey sufría a menudo de las quejas de los oprimidos[21]. De forma análoga, también Otón de Frisinga († 1158) comenta el regreso (1155) de Federico Barbarroja al territorio alemán del reino, al otro lado de los Alpes, llevando a los «francos» con su presencia la paz que les habían quitado los «italianos» durante la *absentia* del emperador suevo[22].

---

[19] Sobre los elementos carismáticos sacrales de la realeza véase el clásico análisis de M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, París, ²1983, con prólogo de J. Le Goff [ed. cast.: *Los reyes taumaturgos*, México, FCE, 1993], y también R. Bendix, *Kings or People. Power and the Mandate to Rule*, Berkeley Cal., 1978 [ed. al.: *Könige oder Volk. Machtausübung und Herrschaftsmandat*, parte I, Fráncfort del Meno, 1980, pp. 16 ss., 41 ss., 320 ss.]; H. K. Schulze, «Königsherrschaft und Königsmythos. Herrscher und Volk im politischen Denken des Hochmittelalters», en H. Maurer *et al.* (eds.), *Festschrift für B. Schwineköper*, Sigmaringen, 1982, pp. 177-186; J. Nelson, «Kingship and Royal Government», en R. Mckitterick (ed.), *The New Cambridge Medieval History*, vol. II, Cambridge, 1995, pp. 383-430; D. Willoweit, *Deutsche Verfassungsgeschichte. Vom Frankenreich bis zur Teilung Deutschlands*, Múnich, 1990, pp. 21 s., 39 ss., E. Boshof, *Königtum und Königsherrschaft im 10. und 11. Jahrundert*, München, 1993, pp. 83-89, 109 s., 136-138 (bibliografía); St. Weinfurter, «Idee und Funktion des "Sakralkönigtums" bei den ottonischen und salischen Herrschern», en R. Gundlach y H. Weber (eds.), *Legitimation und Funktion des Herrschers. Vom ägyptischen Pharao zum neuzeitlichen Diktator*, Stuttgart, 1992, pp. 99-127.

[20] Cfr., por ejemplo, «Annales Hildesheimenses», en *MGH, SS rer. Germ.*, 8, p. 22: «Et illum integrum annum in regno Saxonum manebat [Otón I, después de su regreso de Lombardía en el 965] interimque omnes suos adunavit ad pacem et ad concordiam» («Y permaneció todo ese año en el reino de los sajones y en el ínterin unió en la paz y en la concordia a todos sus súbditos»). Ditmaro di Merseburg, «Chronicon», 18, en *MGH, SS rer. Germ., Nova series (= NS)*, 9: «Imperator [Enrique II] vero post longam inhabitacionem a Niumagun discendens, sollempnes rogacionum dies in Aquisgrani studiose celebrat» («Así pues, el emperador, cuando partió de Nimega después de una larga permanencia, celebró con celo días solemnes de oraciones en Aquisgrán»). Luego convocó una dieta en Turingia, «magna principum confluentia, ut ibi corrigeretur per iudicia, quod diu viciatum est populi istius negligentia» («con una gran afluencia de príncipes para que allí fuera enmendado mediante un proceso lo que durante tanto tiempo había sido alterado por la negligencia de este pueblo»).

[21] Adalboldo de Utrecht, «Vita Heinrici II imperatoris», en *MGH, SS*, IV, p. 688: «Rex Heinricus in Musulensem pagum, in quem nondum intraverat, ire decrevit sciens, quod terra, quam rex non frequentat, saepissime pauperum clamoribus et gemitibus abundat» («El rey Enrique decidió entrar en la región del Mosela, adonde aún no había ido, pues sabía muy bien que la tierra que no era visitada por el rey está con mucha frecuencia llena de los gritos y del llanto de los pobres»).

[22] Otón de Frisinga, «Gesta Friderici», II, 53 (51), en *MGH, SS rer. Germ.*, 45, p. 158: «Denique princeps ad Transalpina rediens, sicut Francis praesentia sua pacem reddidit, sic Italis absentia subtraxit» («Cuando el em-

Dignos de mención son, en este contexto, los reproches de los historiógrafos sajones dirigidos a Otón III († 1002): había apartado su *amor* paterno de sus *saxones* y de todos los *theotonici* y casi había adoptado a los romanos como hijos y los había preferido a todos los demás (Thangmar de Hildesheim, † antes de 1013)[23]. Incluso se hizo famoso un juicio polémico de Bruno de Querfurt († 1009) sobre el soberano, que, en su opinión, había olvidado todos sus deberes hacia la *nativa terra*, así como su *paternus affectus*, para mostrarse de forma decidida y desconsiderada favorable a Italia y Roma con el fin de conseguir una *renovatio* de lo antiguo como un estado ideal; y todo porque parecía que sus intenciones eran las de establecer su residencia en el Palatino y hacer de Roma la capital del Imperio[24]. El «paterno» deber del emperador era el de trabajar por la justicia, la igualdad, y por ello se esperaba de él que también distribuyera en partes iguales la *gratia visitandi*, que evitara el desinterés y que no «descuidara» a los unos cuando se dirigiera a los otros, como se recordaba a propósito de las virtudes de Enrique II[25].

Si detrás de estas afirmaciones se encuentra la explícita intención de modelar a dichos soberanos a la imagen ideal del *rex christianus* (así como la de criticarlos), también dejan traslucir la evidente tensión –vista la clara preferencia por las formas de señorío basadas en los lazos personales– causada por el continuo alternarse de la *praesentia regis* con la *absentia regis*. En definitiva, teniendo en cuenta la larga duración de los reinados y la gran extensión de los reinos, la presencia del rey seguía siendo la excepción y su ausencia, por el contrario, la regla. Las presencias y ausencias del rey, totalmente inconstantes, caracterizan el régimen de gobierno de la Edad Media, en el que la discrepancia entre *presentia* y *absentia* se vio incrementada por el hecho de que –como, por ejemplo, en el Imperio romano germánico– la continuidad, estable y resistente, del *iter regis* hizo que aumentaran las oportunidades en algunas regiones, mientras que al mismo tiempo disminuían en las demás[26]. Este asunto nos conduce a una de las problemáticas fundamentales de la historia de las instituciones: cómo funciona

---

perador regresó finalmente a las regiones transalpinas, así como restituyó con su presencia la paz a los francos, del mismo modo se la quitó a los itálicos»).

[23] Cfr. K. Görich, *Otto III. Romanus Saxonicus et Italicus. Kaiserliche Rompolitik und sächsische Historiographie*, Sigmaringen, 1993; Th. Zotz, *op. cit.*, pp. 352 s.

[24] Bruno de Querfurt, «Vita quinque fratrum», en *MGH, SS*, XV/2, p. 722: «Nam cum sola Roma ei placeret et ante omnes Romanum populum pecunia et honore dilexisset, ibi semper stare, hanc renovare ad decorem secundum pristinam dignitatem ioco puerili in cassum cogitavit» («En efecto, como sólo le gustaba Roma y había mostrado su preferencia respecto a todos los demás dando dinero y honores al pueblo romano, pensó sin motivo, con una ligereza infantil, en llevarla [a Roma] de nuevo a la belleza propia de su antigua dignidad»). Cfr. la discusión, y las críticas, de las tesis de P. E. Schramm en K. Görich, *op. cit.*, pp. 264 ss., 276 ss., y G. Althoff, *Otto III*, Darmstadt, 1996, pp. 114-125.

[25] Adalboldo de Utrecht, «Vita Heinrici II», cit., p. 687: «[...] nolens novos sic frequentare fideles, ut postponendo dementicaret veteres» («[...] no queriendo frecuentar a los nuevos fieles para no olvidar, descuidándolos, a los que ya lo eran desde hacía tiempo»).

[26] Cfr. P. Moraw, «Franken als königsnahe Landschaft im späten Mittelalter», *Blätter für deutsche Landesgeschichte*, CXII, 1976, pp. 123-138; *id.*, «Die Verwaltung des Königtums und des Reiches und ihre Rahmenbedingungen», en K. E. A. Jeserich *et al.* (eds.), *Deutsche Verwaltungsgeschichte*, vol. I, Stuttgart, 1983, pp. 21-65; *id.*, «Königliche Herrschaf und Verwaltung im spätmittelalterichen Reich (ca. 1350-1450)», en R. Schneider (ed.), *Das spätmittelalterliche Königtum im europäischen Verlesch*, Sigmaringen, 1987, pp. 185-200.

el señorío de los reyes «nómadas», de qué manera puede establecerse en una vasta área con el fin de equilibrar la natural «ventaja del lugar» de los exponentes del poder local y, sobre todo, cómo se puede representar la realeza si no está presente. Con ello nos planteamos un problema especialmente importante para el estudio de los palacios reales, y hasta ahora bastante ignorado, como es el de la suerte que corrían los *palatia* en los periodos de ausencia del rey.

Que el *palatium* real en dichos periodos de inutilidad, a veces bastante largos, no pierda su razón de ser, pero que se le pueda atribuir la función de símbolo del poder y que ello pueda también estar asociado al concepto de una continuidad supra-personal del señorío real, lo demuestra el famoso episodio relativo al palacio de Pavía, que en el año 1024 (después de la muerte de Enrique II) habían demolido los habitantes de la ciudad. Cuando éstos se justificaron un año después diciendo que, en los momentos en que el trono está vacante, desde el punto de vista estrictamente legal la *domus regis* no puede ser destruida, Conrado II les respondió con una sutil puntualización: él sabía muy bien que no habían dañado la morada de un soberano en concreto, pero no podían impugnar la acusación de haber destruido la *domus regalis*. Porque, aunque el rey muera, siguen existiendo su poder y su reino *(regnum)*, y la *domus regalis*, en cuanto construcción pública, es la prueba de esta continuidad como su signo visible, independientemente del tiempo que viva cada uno de los poseedores del cargo real[27]. La *praesentia* del rey puede por sí sola perdurar después de su muerte; a través de los tiempos se ha conservado en las tumbas, las «résidences des mortes» («las residencias de los muertos»), que con su valor simbólico y su belleza resultan tan importantes como los *palatia* de los señores, las «résidences des vivants» («las residencias de los vivos»)[28]. De hecho, los palacios reales (y los castillos) representan unos duraderos e inmensos símbolos del poder, en especial a partir del periodo suevo (siglos XII y XIII), cuando se vayan convirtiendo en centros de un poder delegado, sedes de los encargados de desempeñar las funciones del rey (figs. 1 y 2).

---

[27] Wipo, «Gesta Chuonradi II imperatoris», cit., cap. VII, p. 30: «[...] ed domum regalem scidisse, non valetis inficiari. Si rex perit, regnum remansit, sicut navis remanet, cuius gubernator cadit. Aedes publicae fuerant, non privatae; juris erant alieni non vestri» («[...] pero no podéis negar que habéis destruido la morada regia. Si el rey muere, el reino permanece, así como permanece la nave de la que cae el piloto. Ha sido una residencia pública, no privada, era de otra persona, no vuestra»). Cfr. E. H. Kantorowicz, «Christus-Fiscus. Festgabe für Alfred Weber», en E. Grünewald y U. Raulff (eds.), *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Stuttgart, 1998, pp. 255-262; *id.*, *The King's Two Bodies: a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, ²1966 [ed. al.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Múnich, 1990, pp. 79, 320; ed. cast.: *Los dos cuerpos del rey. un estudio de teología política medieval*, trad. de R. Blázquez y S. Aikin, Madrid, Alianza, 1985]; H. Beumann, «Die Entwicklung transpersonaler Staatsvorstellungen», en AAVV, *Das Königtum. Seine geistigen und rechtlichen Grundlagen*, Constanza, 1956, pp. 185-224, sobre todo pp. 185 ss.; C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 490 s.; Th. Zotz, «Palatium publicum, nostrum, regium. Bemerkungen zur Königspfalz in der Karolingerzeit», en F. Staab (ed.), *Die Pfalz*, cit., pp. 71-99, sobre todo pp. 86 y 91.

[28] Como escribe Georges Duby, en G. Duby y J. Le Goff (eds.), *Famille et parenté*, París, 1977, p. 58 [ed. it.: *Famiglia e parentela nell'Italia medievale*, trad. de P. Lalli, Bolonia, 1981]; cfr. también O. G. Oexle, «Die Gegenwart der Toten», en H. Braet y W. Verbeke (eds.), *Death in the Middle Ages*, Lovaina, 1983, pp. 19-77; Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 190 ss.

Figura 1. Castillo de Lagopesole, vista aérea.
Figura 2. Castillo de Lagopesole, vista del frente occidental con la portada central.

El señorío itinerante como obra de integración: el rey es el reino

Regnum a regibus dictum[29]. En la etimología de la palabra *regnum,* y teniendo presente su doble significado, Isidoro de Sevilla († 636) alude a la circunstancia de que el señorío real se presenta no sólo bajo el aspecto de sus peculiares formas y duración, sino también, y sobre todo, bajo el de su extensión espacial como fruto de la función original desempeñada por el *rex*. Los *regna* son unas construcciones políticas peculiares, superiores, unas áreas reivindicadas por el señorío real más que unos «estados» (o, en todo caso, «estados feudales»). No se concretizan inmediatamente, por ejemplo como el producto de algunos trazados de fronteras, sino sólo a través de la figura del rey, en cuanto posesión pretendida por él, un «todo» relacionado y asociado a él. O lo que es igual: el vasto y abstracto «reino» (el idioma alemán no distingue entre *regnum* e *imperium*) se concretiza –por lo menos como opción de un área de dominio– en la acción del señor, se caracteriza por los continuos desplazamientos de éste, cuya presencia lo intensifica y lo hace evidente y concebible. Así pues, el «iter regis per regna» («el errar del rey por sus reinos») es un acto constitutivo, de percepción, por medio

[29] Isidoro de Sevilla, *Etymologiae,* IX, 3 («El reino toma el nombre de los reyes»).

del cual el reino adquiere una forma concreta siempre renovada. En este escenario la persona del rey representa el centro, la figura central de la integración[30] en un contexto más bien amorfo, policéntrico, el punto de orientación decisivo, es el «todo» en el que, junto a su corte, se concentran las proyecciones de pertenencia; por tanto, el «king in motion» («el rey itinerante»), como centro en movimiento de su «estado feudal», al presentarse siempre como nuevo a la vez que aumenta su carisma sacral, es la fuente de todo derecho, de toda legitimidad y también de la salvación. Desde la corte como desde el *palatz ittinérant* –es decir, el restringido círculo de personas que «están cerca» del rey y que siempre lo acompañan, así como los varios grupos de personas que permanentemente se alternan de forma esporádica y que de vez en cuando van a visitarlo–, el señorío real extiende sus rayos por el reino y la corte, con su composición accidental, hace las veces de espejo del reino. El *regnum* (en el sentido tanto de señorío real como de reino) adquiere una forma concreta sobre todo a través de una continua aunque irregular serie de dietas *(colloquia, curiae)* en las distintas, y en parte tradicionales, etapas del *iter regis*.

A pesar de su carácter provisional e improvisado, de proceso en curso e incompleto, el *regnum* será un fenómeno duradero, porque este tipo de señorío no sólo era aceptado, sino incluso esperado por sus contemporáneos. Sin embargo, los impulsos decisivos salen de la peculiar, integrante y estructuradora fuerza de la realeza, que posee una gran autoridad y capacidad de atracción y que consigue estrechar unos complejos lazos entre grupos afines de personas (de la nobleza y de la Iglesia, más tarde también de las ciudades), pero que sigue dependiendo, en su continuo esfuerzo por la integración, de la colaboración, de la aprobación y del explícito consenso de estos grupos de personas. De esta forma, se manifiesta nuevamente el fundamental principio de la reciprocidad, que es característico de las formas de señorío basadas especialmente en las relaciones interpersonales y que los historiadores de las instituciones suelen definir como dualismo inmanente al sistema (que la cancillería del Imperio romano germánico solía denominar con la fórmula «rey y reino»).

El mismo carácter de reciprocidad marca también los actos ceremoniales y rituales que sirven para la representación del «king in motion». El rey, que «honra» a sus súbditos con su presencia y que se muestra en público, debe estar rodeado, como exige su posición, por una escolta adecuadamente armada, así como por un séquito eclesiástico y litúrgico que al mismo tiempo lo expone como tal y lo «honra» igualmente. También es indispensable, como parte integrante del acompañamiento, una adecuada multitud *(multitudo)*, ya que las personas, en el mayor número posible, que acompañan al rey son consideradas el ornamento (*ornamentum* y *decus*[31]) de su corte y de su *palatium*. En definitiva, se sabe que la soledad del noble significa al mismo tiempo su

---

[30] Cfr. R. Schneider, «Das Königtum als Integrationsfigur im Reich», en J. Ehlers (ed.), *Ansätze und Diskontinuität deutscher Nationsbildung im Mittelalter*, Sigmaringen, 1989, pp. 59-82.

[31] Cfr. Hincmaro de Reims, «De ordine Palatii», en *MGH, Fontes iuris Germanici antiqui in usum scholarum separatim editi*, 3, pp. 72 y 78; H. Fichtenau, *Lebensordnungen des 10. Jahrunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*, Stuttgart, 1984, p. 80; K. B. Knappe, *Repräsentation und Herrschaftszeichen*, Múnich, 1974, pp. 13 s., 75 ss.

aislamiento y, con éste, su impotencia. El séquito constituye la parte esencial del *apparatus* («aparato»)[32], el despliegue extraordinario de símbolos del poder, reliquias, riquezas / tesoros, ornamentos, trajes, víveres, animales, etc., que es mostrado y que como tal, incluso como «appareil de l'ostentation» («aparato de ostentación»)[33] de valor simbólico, honra y distingue al rey. La manifestación del *apparatus* regio, cuya cantidad y calidad de hombres y medios es también una demostración de poder político, necesita de un público adecuado, un número de presentes lo más amplio posible; así que también en este contexto forma parte de la manifestación el hecho de ser reconocidos, el antiguo espectáculo de ver y ser vistos: por un lado, la percepción de la actuación que incluía a nobles y eclesiásticos; por el otro, la pasiva, la admirada percepción de lo que han visto los sencillos y casuales espectadores del público accesorio.

Para dar espacio al juego dialógico de exhibición y percepción, de representación y reconocimiento, con el tiempo se consolidaron unas especiales situaciones y circunstancias –en parte inspiradas en modelos antiguos y tardoantiguos– que ayudan a ilustrar el carácter publicitario del *iter regis* bajo la forma de unos auténticos guiones y de unos rituales bien ensayados y a recordar la necesidad de que el recíproco «homenaje» siempre tiene que ser actualizado y «ensayado» a intervalos más o menos regulares. Todos los rituales desarrollados con motivo de elecciones, homenajes, subida al trono y ceremonial de coronación, como la propia coronación, la entronización, la consagración del rey y el banquete de coronación (junto a la función simbólica, llevada a cabo por príncipes eminentes que asumen los llamados oficios palatinos, los *officia curta*), poseen un carácter extremamente político, pues también sirven para la representación de las relaciones de poder[34]. Para hacer que sean visibles, o por lo menos perceptibles –por medio del lenguaje cifrado producido por la comunicación simbólica– los mecanismos difícilmente comprensibles y ocultos de su poder[35], la representación del rey itinerante, con sus formas de ostentación programada, está apoyada sobre todo por el ritual «salir al encuentro» festivo, el *adventus* y el *occursus* con el que –siguiendo el ejemplo del *adventus Augusti* y de la en-

---

[32] Cfr. también Wandalberto de Prüm, «Miraculas s. Goaris», en *MGH, SS*, XV/1, pp. 367 s., con la típica definición de un palacio carolingio como «apparatus regiae mansionis et commoditas itineris» («aparato para la permanencia real y comodidades para el viaje»).

[33] Según la definición de G. Duby, citada en H. Fichtenau, *op. cit.*, p. 96; cfr. también A. Lüdtke (ed.), *op. cit.*, p. 55.

[34] Cfr. E. Boshof, *op. cit.*, pp. 73-82; D. Willoweit, *op. cit.*, pp. 39-43. Sobre la naturaleza y las formas de comunicación simbólica, y de la representación exterior de los mensajes políticos, sociales o religiosos, cfr. G. Althoff, «Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters», *Frühmittelalterliche Studien* XXXI (1997), pp. 370-389; véanse también las aportaciones en la sesión de la jornada de estudio de los historiadores alemanes que tuvo lugar en Hannover en 1992, *Spielregeln in mittelalterlicher Öffentlichkeit (Gesten, Gebärden, Ritual, Zeremoniell)* XXVII (1993); también G. Althoff (ed.), *Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart, 2001.

[35] J. Le Goff, *Saint Louis*, París, 1996, pp. 527-536, sobre todo p. 529 [*San Luis*, trad. de A. Serafini, Turín, 1996], distingue en los «voyages "publicitaires"» de Luis IX el lado visible del invisible: «Le roi se montre [...], mais l'Etat se cache» («El rey se muestra [...], pero el Estado se esconde». Detrás de la irradiadora presencia del soberano («pouvoir rayonnant»), el poder secreto («pouvoir mystérieux») permanece oculto, con sus mecanismos deliberativos e impenetrables.

trada de Cristo en Jerusalén el domingo de Ramos– es acogido y acompañado en el nuevo lugar según unas reglas fijas y unos usos litúrgicos («ordines ad regem susciendum, laudes»)[36]; en la misma circunstancia también sirven –a menudo con ocasión de importantes fiestas religiosas o de grandes dietas– la aclamación y el homenaje repetidos, así como las celebraciones particularmente impresionantes de las misas, acompañadas del repique de campanas, coronaciones festivas (caminar bajo la corona) y procesiones, cuya pompa religiosa y cuyos cantos litúrgicos revelan la sacralidad del señorío real ante la vista (y los oídos) de todos[37]. La importante cercanía y la posible accesibilidad al soberano, sentida como favor y honor, encuentra su «profana» demostración el día en el que se administra justicia, así como en la ocasión solemne del banquete.

---

[36] Cfr. H. Fichtenau, *op. cit.*, pp. 76 ss.; E. H. Kantorowicz, *Laudes regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, Berkeley Cal., 1946; *id.*, «The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», en M. Cherniavsky y E. F. Giesey (eds.), *Select Studies*, Locust Valley N.Y., 1965, pp. 37-75; H. C. Peyer, «Der Empfang des Königs im mittelalterlichen Zürich», en D. Schwarz y W. Schnyder (eds.), *Archivalia et Historica. Festschrift für A. Largiadèr*, Zürich, 1958, pp. 219-233; A. M. Drabek, *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Könige im Spätmittelalter*, Viena, 1964; W. Dotzauer, «Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche "Einzug" in die Stadt», *Archiv für Kulturgeschichte* LV (1973), pp. 245-288; P. Willmes, *Der Herrscher 'Adventus' im Kloster des Frühmittelalters*, Münich, 1976; K. Tenfelde, «Adventus. Zur historischen Ikonologie des Festzuges», *Historische Zeitschrift* CCXXXV (1982), pp. 45-84; *id.*, «Die fürstliche Einholung als städtisches Fest», en P. Hugger (ed.), *Stadt und Fest. Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart, 1987, pp. 45-60; A. Niederstätter, «Königseinritt und Gastung in der spätmittelalterlichen Reichsstadt», en D. Altenburg *et al.* (eds.), *Feste und Feiern im Mittelalter*, Sigmaringen, 1991, pp. 491-500, *id.*, *Ante portas. Herrscherbesuche am Bodensee 839-1507*, Constanza, 1993; J. W. Bernhardt, *op. cit.*, pp. 49 ss.; Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 191 s.; *id.*, «Die "Gegenwart" des Königs», cit., pp. 374 s.; *id.*, «Der Reichstag als Fest: Feiern, Spiele, Kurzweil», en H. Schadek (ed.), *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, Friburgo, 1998, pp. 147-170; J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Múnich, ⁸1997, pp. 815 s. [ed. ing.: *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*, trad. de T. Dunlap, Berkeley Cal., 1991]; M. McCormick, «Paderborn 799: Königliche Repräsentation – Visualisierung eines Herrschaftskonzepts», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 71-81, sobre todo pp. 74 ss., sobre el modelo antiguo véase P. Dufraigne, *Adventus Augusti, adventus Christi. Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, París, 1994; J. Lehnen, *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Francfort del Meno, 1997.

[37] Cfr. H. W. Klewitz, «Die Festkrönungen der deutschen Könige», *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* XXVIII (1939), pp. 48-96; H. M. Schaller, «Der heilige Tag als Termin mittelalterlicher Staatsakte», *Deutsches Archiv* XXX (1974), pp. 1-24; K. J. Benz, *Untersuchungen zur politischen Bedeutung der Kirchweihe unter Teilnahme der deutschen Herrscher im hohen Mittelalter. Ein Beitrag zum Studium des Verhältnisses zwischen weltlicher Macht und kirchlicher Wirklichkeit unter Otto III. und Heinrich II.*, Kallmunz, 1975; W. Huschner, «Kirchenfest und Herrschaftspraxis. Die Regierungszeiten der ersten beiden Kaiser aus liudolfingischem Hause. Teil 1: Otto I. (936-973) und Teil 2: Otto II. (973-983)», *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* XLI (1993), pp. 24-55, 117-134; G. Beyreuther, «Die Osterfeier als Akt königlicher Repräsentanz und Herrschaftsausübung unter Heinrich II.», en D. Altenburg *et al.* (eds.), *Feste und Feiern*, cit., pp. 245-253; U. Swinarski, *Herrschen mit den Heiligen. Kirchenbesuche, Pilgerfahrten und Heiligenverehrung früh- und hochmittelalterlicher Herrscher (ca. 500-1200)*, Berna, 1991; St. Weinfurter, «Idee und Funktion des "Sakralkönigtums"», cit.; *id.*, «Zur "Funktion" des ottonischen und salischen Königtums», en M. Borgolte (ed.), *Mittelalterforschung nach der Wende 1989*, Múnich, 1995, pp. 349-361; cfr. también A. Holenstein, *Die Huldigung der Untertanen. Rechtskultur und Herrschaftsordnung (800-1800)*, Stuttgart, 1991.

Más sobresaliente que en los demás reinos, por lo menos durante los siglos XI y XII, era la gran cabalgata del rey romano germánico (conocida como *Umritt*), que Wipo, después de la elección de Conrado II, describió como «iter regis per regna» y que los estudios suelen poner como modelo del *itinerant kingship*[38]. La propia cabalgata es interpretada como la última etapa de la subida al trono, con la que el *novus rex* consigue y asume simbólicamente el poder, mientras recorre los distintos ducados (y pueblos); y en ellos, reiterando en cada ocasión los actos formales de la toma de posesión del trono y del homenaje, el rey elegido solicita la aceptación de los grupos regionales de la nobleza de su «reino feudal», y como señal de su subida al poder convoca una primera dieta (o –como sucede en el caso de una designación– su padre lo presenta como próximo soberano). Este especial acto de recorrer a caballo el reino, que encuentra paralelos en otras culturas y que (en cuanto exhibición pública, según unas fórmulas ceremoniales establecidas, de los nuevos vínculos del señorío) equivale, aunque no completamente, a una especie de procesión política, seguramente facilita la comprensión de lo extremadamente importante que era en el sistema político de un *regnum* la solemne *presentia regis*, que demuestra y crea consenso, así como cuántas desventajas e incluso riesgos podía comportar una *absentia* excesivamente larga. Puesto que la personalización es el único método para hacer visible el señorío y además sirve para ofrecer, con la figura central del rey, un punto de referencia común a las familias y a los grupos de la nobleza, más o menos ligados al rey y rivales entre ellos (neutralizando, por lo menos de forma temporal, los egoísmos dinásticos), la *praesentia regis* desempeña un papel integrador nada desdeñable; o, como formuló Karl Leyser para el periodo de los Otones y de los Sálicos, en la presentación y en la representación del rey se encuentra «the most essential and carefully administered institution»[39].

En líneas generales, esta constelación de base no sufrirá casi modificaciones durante el periodo siguiente: el «sistema político» seguirá necesitando un cambio, la tensión entre señorío itinerante y señorío asentado existe, si bien los últimos suevos, y en particular las dinastías reales de los Habsburgo, de los Wittelbasch y de los Luxemburgo, pondrán en práctica una especie de presencia reducida y darán una prioridad cada vez mayor a la permanencia en sus territorios heredados (y en sus residencias), así como también los soberanos de los otros *regna* de Europa empezarán a concentrar sus cortes (sobre todo las instituciones de gobierno y administración) en las capitales que están naciendo. Hasta la época de Federico Barbarroja –aunque los estudios más

[38] Cfr. R. Schmidt, «Königsumritt und Huldigung in ottonisch-salischer Zeit» [1961], en *Vorträge und Forschungen*, vol. VI, Sigmaringen, ²1981, pp. 97-233; G. Scheibelreiter, «Der Regierungsantritt der römisch-deutschen Könige (1056-1138)», *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* LXXXI (1973), pp. 1-62; J. W. Bernhardt, *op. cit.*, pp. 46 s.; E. Boshof, *op. cit.*, pp. 81 s.; R. Schneider, «Landeserschließung und Raumerfassung durch salische Herrscher», en St. Weinfurter (ed.), *Die Salier und das Reich*, vol. I: *Salier, Adel un Reichsverfassung*, Simaringen, 1992, pp. 117-138, sobre todo pp. 119 ss.; H. Patze, «Friedrich Barbarossa und die deutschen Fürsten», en AAVV, *Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur*, catálogo de la exposición, vol. IV, Stuttgart, 1979, pp. 35-75, sobre todo pp. 37 s., así como los mapas con los itinerarios en las figs. 7-9.

[39] K. Leyser, «Ottonian Government», *English Historical Review* XCVI (1981), pp. 721-753, sobre todo p. 746 («la institución más importante y la mejor administrada»).

detallados se han hecho sobre los reyes Otones y Sálicos– los soberanos y los emperadores romano-germánicos se comprometieron a tener una presencia periódica, más o menos regular, en sus *regnum* e *imperium*. Por tanto, la cabalgata por el reino *(Umritt)* poco después de su toma de posesión, como último acto de la subida al trono y viaje simbólico tanto para recibir el homenaje como para demostrar el consenso entre los «grandes», significa sólo el comienzo de un continuo recorrido a caballo, de un errar sin descanso del *royal progress* («viaje oficial del rey»).

Se puede observar, por tanto, sobre todo a partir del siglo XI, que los soberanos deciden extender en una base más amplia, reforzando con ello su campo de acción (el relativo término alemán *Wirkungsbereich* fue introducido por Theodor Mayer)[40], su esfera de influencia y su control en la zona de poder del *regnum Theutonicorum*, no sólo incrementando, sino al mismo tiempo también intensificando su presencia. A fin de cuentas, la ansiada y regular demostración de la *caritas* real exige también una periódica presencia del rey, de la que todos los grupos sociales se esperan la salvaguardia de la paz y de la justicia, el alejamiento de la violencia y la eficaz protección de los débiles. Esta intensificación de la *praesentia regis* se lleva a cabo gracias sobre todo a la ayuda y al servicio de los obispos y de las ciudades episcopales: le seguirá una expansión y al mismo tiempo una compresión del poder, además de unas mayores posibilidades de integración para los «grandes», aunque el compromiso permanente para crear el consenso y la solidaridad, así como para conciliar los intereses del rey con los de la nobleza, no siempre obtuvo el éxito deseado[41].

La imagen de una expansión cada vez más evidente de la *praesentia regis* en el *regnum* bajo los soberanos Otones y sobre todo Sálicos está atestiguada por los recientes estudios sobre los itinerarios. Basándose en una metodología particularmente refinada, Eckhard Müller-Mertens y su escuela han podido reconstruir la ostentada compenetración del espacio como único medio probado para el funcionamiento del señorío a través de una presencia periódica variable de los reyes, trazando unos perfiles más diferenciados y al mismo tiempo más «representativos» respecto a la investigación tradicional, que se ha conformado con registrar solamente el número (y puede que también la duración) de las permanencias en un determinado lugar[42]. Con esta nueva in-

---

[40] Cfr. Th. Mayer, «Das deutsche Königtum und sein Wirkungsbereich», en AAVV, *Das Reich und Europa*, Leipzig, ²1941, pp. 52 ss. (también en *id*., *Mittelalterliche Studien. Gesammelte Aufsätze*, Lindau-Constanza, 1959, pp. 28-44, sobre todo pp. 34 ss.).

[41] Cfr. H. Keller, «Reichsstruktur und Herrschaftsauffassung in ottonisch-frühsalischer Zeit», en *Frühmittelalterliche Studien* XVI (1982), pp. 74-128.

[42] E. Müller-Mertens, *Die Reichsstruktur im Spiegel der Herrschaftspraxis Ottos des Großen*, Berlín, 1980; *id*., «Reich und Hauptorte der Salier. Probleme und Fragen», en St. Weinfurter (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 139-158; E. Müller-Mertens y W. Huschner, *Reichsintegration im Spiegel der Herrschaftspraxis Kaiser Konrads II.*, Weimar, 1992; también D. Alvermann, *Königsherrschaft und Reichsintegration. Eine Untersuchung zur politischen Struktur von «regna» und «imperium» zur Zeit Kaiser Ottos II (967) 973-983*, Berlín, 1998 (con un tratamiento ejemplar desde el punto de vista metodológico para Otón I y Otón II gracias a la presentación de las etapas y de las jornadas de sus viajes, pp. 383-424); cfr. también J.W. Bernhardt, *op. cit.*, pp. 60 ss.; R. Schneider, «Landeserschließung», cit. No obstante todos los progresos debidos a los nuevos métodos interpretativos de los itinerarios, permanece el dilema de base y es que, a causa de la escasa documentación, hasta el siglo XIII para la mayor parte del reino no se pueden localizar los respectivos lugares de permanencia de cada uno de los reyes. Los estudios

vestigación sobre cada uno de los soberanos se puede abrir un amplio panorama de las complejas geografías políticas de *regnum* e *imperium*, haciendo una diferenciación a partir de una clasificación de las presencias entre zonas principales, núcleos del señorío real (*Kernlandschaften*) o áreas centrales (*Zentralräume*); es decir, zonas que forman parte de un sistema de relaciones suprarregionales, donde están concentrados también los lugares principales (*Hauptorte*) o lugares favoritos (*Vororte*, de los cuales, por ejemplo, se han encontrado veintidós en época de los Sálicos), entendidos como puntos de encuentro y lugares donde tenían lugar las fiestas religiosas, dietas, sínodos, etc., entre zonas de paso (*Durchzugsgebiete*), a lo largo de los trayectos principales, tramos de integración con altos periódicos durante los tránsitos periódicos, zonas próximas (*Nazbonen*) y por último zonas alejadas (*Fernzonen*) del señorío real, así como entre zonas de base (*Baislansschaften*) de la realeza o también zonas de comunicación (*Kommunikationsräume*) para reyes y nobles. Con sus resultados, los nuevos estudios sobre los itinerarios confirman y al mismo tiempo superan el enfoque de Theodor Mayer, que ya había estudiado las «zonas principales de la realeza»[43]. También se ha investigado sobre las particulares posibilidades y la eficiencia de la actuación del rey, que se conocen no por la presencia personal, sino gracias a los documentos en pergamino, es decir, por «la actuación del gobierno» mediante el diploma (con la imagen del soberano en el sello)[44].

Citaremos sólo uno de los resultados de estos estudios, que aún tienen que ser completados, pero que hoy en día ya han modificado de manera decisiva la imagen de la estructura y de los usos del señorío real altomedieval: a través de una visión tan diferenciada se puede comprobar que en Italia se dio una «duradera representación de los reyes con intervalos a largo plazo» y, por consiguiente, Lombardía –junto con los alrededores de Harz (norte de Turingia, este de Sajonia), las regiones entre el Rin y el Meno y de la Baja Lotaringia (Aquisgrán, Bajo Rin)– puede ser incluida entre las cuatro áreas centrales del reino en época de los Sálicos (como también más tarde)[45]. Así que ya no se puede hablar –como todavía hace Calrichard Brühl– de Italia como de una tierra secundaria del reino, que sólo se visitaba durante excursiones ocasionales, viajes a Roma y expediciones; es más, la Península –con áreas centrales, zonas de paso, zonas próximas y alejadas del señorío real– poseía una estructura análoga a la de Ale-

---

sobre los caminos antiguos y el cálculo de la velocidad de marcha son un punto de partida para conocer los itinerarios de los soberanos; cfr. D. Alvermann, *Königsherrschaft und Reichsintegration*, cit., pp. 162 ss., y también F. Ludwig, *Untersuchungen über die Reise und Marschgeschwindigkeit im XII. und XIII. Jahrundert*, Berlín, 1897; M. Reinke, «Die Reisegeschwindigkeit des deutschen Königshofes im 11. und 12. Jahrhundert nördlich der Alpen», *Blätter für deutsche Landesgeschichte* CXXIII (1987), pp. 225-251. Para los Otones y los Sálicos, con las diferencias debidas a la estación y al territorio, se calcula que recorrían una media de 20-23 kilómetros al día (al sur de los Alpes unos 17 kilómetros).

[43] Cfr. Th. Mayer, «Das deutsche Königtum», cit.

[44] Cfr. D. Alvermann, *op. cit.*, pp. 218-269; Th. Zotz, «Die "Gegenwart" des Königs», cit., pp. 367 ss.: «Die urkundlich markierte Gegenwart des Herrschers» («La presencia del soberano resaltada por documentos»); H. Keller, «Ottonische Herrschersiegel. Beobachtungen und Fragen zu Gestalt und Aussage und zur Funktion im historischen Kontext», en K. Krimm y H. John (eds.), *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift H. Schwarzmaier*, Sigmaringen, 1997, pp. 3-51.

[45] E. Müller-Mertens, «Reich und Hauptorte», cit., pp. 148, 157 s.

mania. Bajo este aspecto, y con la expansión llevada a cabo por los suevos en las áreas centrales del centro y del sur de Italia, resultaría más apropiado para la época de Federico II hablar de Alemania como de una tierra temporalmente secundaria (con su relativa *absentia imperatoris*, llena de consecuencias)[46].

Dar y tomar: prestaciones por *servitium regis, gistum, procuratio, hospitium, corredum, albergarium,* etcétera

Los *regna* medievales pueden ser vistos también como un conjunto de servicios que funcionan según el principio de la reciprocidad. Bajo este aspecto el rey tiene derecho a pedir distintos tipos de ayudas y prestaciones (en la guerra, en la corte, etc.) a sus *fideles*, pero sobre todo a ser acogido y hospedado de manera adecuada como el huésped más importante en absoluto (*Gastung*, es decir, «hospitalidad»). Puesto que su incansable *circuire* no sólo marca su esfera de acción y hace que su señorío sea percibido como un viaje sin fin y a la vez como figura central en movimiento, el rey lleva a cabo su tarea de mantener juntas las partes del *regnum* en el marco de un consenso que ayuda a la integración, mientras se ocupa de la paz, la justicia y la protección de los débiles. Esta tarea integradora del reino y en defensa de la paz le da al rey el derecho a ser correspondido con una serie de prestaciones como el hospedaje, el alojamiento adecuado en su honor y las provisiones para él y su séquito (sin olvidar a los numerosos caballos, perros y demás animales, no sólo empleados para cazar).

El especial don del servicio correspondido que recibe de los *fideles* o de los súbditos podría responder a un mecanismo que haría parecer la acogida como una variante de la arcaica hospitalidad, de ese «fait social total» («en todo y por todo un hecho social») del mundo feudal-rural (como en el mundo de los peregrinos y de los comerciantes), en el cual el lazo que une el hospedaje con el intercambio de dones representa una forma universal de la relación entre los hombres[47]. El banquete real *(convivium regis)* ofrecido al círculo más estrecho del séquito, con el que se simboliza y se instituye un especial vínculo de fidelidad y al que le tocará desempeñar un importante papel en este sistema basado en las relaciones interpersonales como era el «estado feudal», exige, según el «code of reciprocity» («principio de reciprocidad»)[48], un don de inter-

---

[46] Sobre el itinerario de Federico II véase C. Brühl, «L'itinerario dell'imperatore: 1220-1250», en P. Toubert y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Federico II e le città italiane*, Palermo, 1994, pp. 34-47, y también W. Goez, «Friedrich II. und Deutschland», en K. Friedland *et al.* (eds.), *Politik, Wirtschaft und Kunst des staufischen Lübecks*, Lübeck, 1976, pp. 5-38 (con mapas de los lugares de permanencia y con los destinatarios de los documentos), sobre Federico Barbarroja véase F. Opll, *Das Itinerar Kaiser Friedrich Barbarossas (1152-1190)*, Viena-Colonia-Gratz, 1978; sobre Carlos IV e Italia cfr. E. Widder, *Itinerar und Politik. Studien zur Reiseherrschaft Karls IV. südlich der Alpen*, Colonia-Weimar-Viena, 1993.

[47] Cfr. H. C. Peyer, *op. cit.*, p. 277, con alusión a M. Mauss, *op. cit.*

[48] Cfr. M. Glukman, *Politics, Law and Ritual in Tribal Society*, Oxford, 1965, así como los trabajos fundamentales que tratan este tema de M. Mauss, *op. cit.*; E. Benveniste, «Don et échange dans le vocabulaire indoeuropéen», en *id.*, *Problèmes de Linguistique générale*, París, 1966, pp. 317 ss. [ed. it.: *Problemi di linguistica generale*, trad. de M. V. Giuliani, Milán, 1971]; G. Duby, *Guerriers et paysans VIIe-XIIe siècle. Premier essor de l'economie européenne*, París, 1973, pp. 60 ss. [ed. cast.: *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea*

cambio, de carácter tan vinculante que incluso se podía obtener con la fuerza. Aquí se encuentra una de las raíces del llamado hospedaje forzoso[49], del violento acuartelamiento de los señores en el sentido de un alojamiento impuesto y de un avituallamiento de proporciones extraordinarias. Aron Jakovlevič Gurevič ha demostrado que para la Alta «arcaica» Edad Media, y especialemente en Escandinavia, también en el hospedaje forzoso el *convivium* sigue siendo el medio privilegiado de la relación entre el rey y sus partidarios *(fideles)*, durante el cual se intercambian dones y novedades, se crean amistades, se toman decisiones, se imparten órdenes, se llega a la reconciliación, se restablece la paz y no por último se hace política: es como si de esta forma el rey, viajando de un banquete a otro, representase la «piedra angular del sistema político»[50].

La estrecha correlación entre hospedaje y obligación feudal, la conexión entre servicio y reciprocidad se manifiestan también claramente en los *regna* más importantes de Europa occidental y no pueden ser limitadas sólo al concepto –tan atractivo sobre todo para la investigación en Alemania– del *servitium regis*, aunque en este caso, como ocurre con toda la terminología de las fuentes relativas a esos fenómenos, su fundamento determinante sea el principio del «code of reciprocity», la ley universal del don y del don correspondido. E incluso en el consolidado sistema desde el siglo X del *itinerant kingship*, en el que el *convivium* como medio principal de comunicación pierde importancia en favor de los fundamentales servicios prestados por el rey, como la tutela de la paz, la administración de la justicia, la protección de los oprimidos, la liberalidad, la legitimación y la integración, aún se conservan algunos ecos del hospedaje forzoso, y, a pesar de una evidente rutina, se advierte todavía una característica y no resuelta ambivalencia entre libre voluntad, costumbre y coerción.

Quienes se ven obligados a cumplir con la hospitalidad debida al rey tienen más bien la impresión, con sus oportunos comentarios, de una coerción unilateral que de una reciprocidad ventajosa para ambas partes. Que el favor y el honor de la *presentia regis* –a pesar de los dones recibidos y de otros beneficios– al final les cuesta caro a quienes le dan posada, lo revela una carta del obispo Raterio de Verona († 974), cuya iglesia y cuya ciudad acogieron en el 967 una dieta *(colloquium)* del emperador Otón I que tuvo lugar extramuros en el famoso monasterio de San Zenón, donde se hallaba también el *palatium* del soberano[51]. Aunque San Zenón ya hubiera sido recompensado con la donación del castillo de Romagno –para el mantenimiento de los monjes y para la salvación de las almas de los padres del emperador– y el anfitrión Raterio recibiera en el momento de la partida un obsequio de plata –para el ornamento de la iglesia–; aunque a continuación el emperador tomara bajo su protección

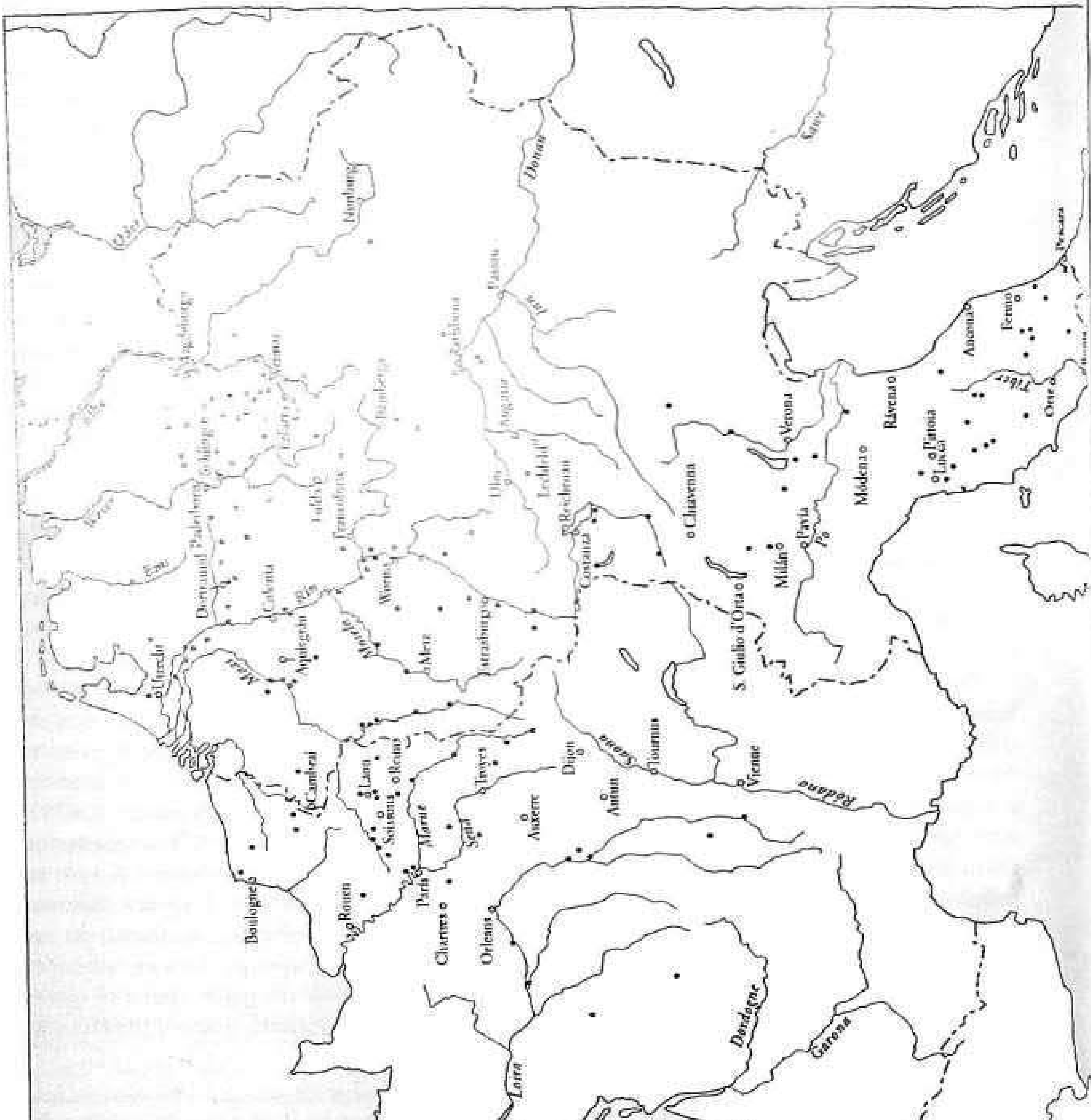
---

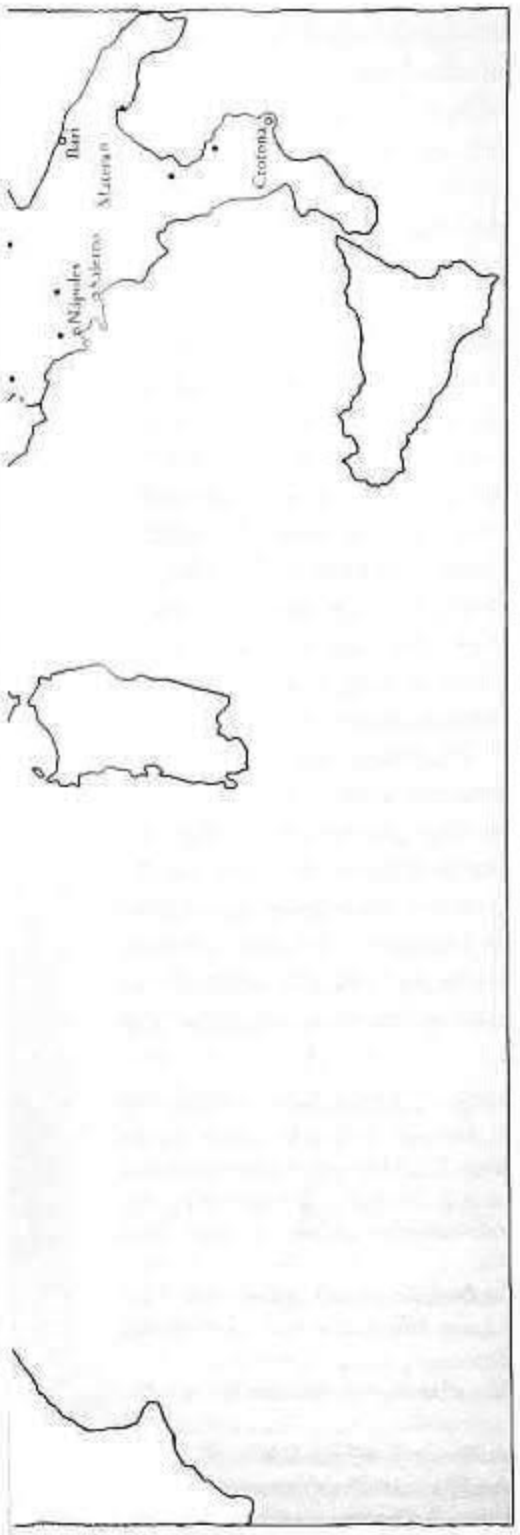
500-1200, trad. de J. L. Martín, México-Madrid-Buenos Aires, 1976, pp. 61 ss.]; R. Wenskus, «Probleme der germanisch-deutschen Verfassungsgeschichte im Lichte der Ethnosoziologie», en H. Beumann (ed.), *Historische Forschungen für W. Schlesinger*, cit., pp. 19-46, sobre todo p. 40; J. Hannig, «Ars donandi. Zur Ökonomie des Schenkens im früheren Mittelalter», en R. van Dülmen (ed.), *Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung*, Fráncfort del Meno, 1988, pp. 11-37.

[49] Cfr. el trabajo fundamental de H. C. Peyer, *op. cit.*, pp. 24 s., 146 ss.

[50] Cfr. A. J. Gurevič, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Múnich, 1986, pp. 250-274 (*Die Gabe will stets Vergeltung* [...]: «El don exige siempre ser correspondido [...]»), sobre todo p. 262.

[51] Cfr. Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 172-177 (con toda la documentación).


Boulogne
Rouen
Paris
Chartres
Orleans
Soissons
Laon
Reims
Cambrai
Troyes
Auxerre
Autun
Dijon
Tournus
Vienne
Metz
Worms
Utrecht
Colonia
Dortmund
Costanza
Chiavenna
S. Giulio d'Orta
Milán
Pavia
Verona
Modena
Rávena
Ancona
Fermo
Loira
Dordogne
Garona
Ródano
Saona
Marne
Po
Donau



Lugares de presencia de la corte imperial durante el primer periodo otoniano (siglo X).

a la iglesia de Verona y sobre todo a su obispo, de manera que pudieran dedicarse a la oración y a la *memoria* en favor de los miembros de la familia de los Otones; aunque el don correspondiente del emperador estuviera muy bien invertido en un capital «celestial» (como dijo en su discurso durante el acto de donación, siguiendo un pasaje del Evangelio según san Mateo, 6, 19 ss.) y «simbólico»[52], Raterio describe con palabras encendidas cómo el emperador, con su presencia, le había puesto en una situación delicada en lo que se refiere a los bienes materiales y cómo no quedó nada «después de que todas las provisiones que había reunido para vivir hubieran sido disipadas por su [del emperador] no digo potencia *(potentia)* y niego violencia *(violentia)*, sino por su presencia *(praesentia)*»[53].

El hospedaje concedido al rey y a su séquito significa, por tanto, no sólo un peso material, sino que también está relacionado con la práctica del poder y de la fuerza; la *praesentia regis* puede estar asimismo ligada a la *violentia* (difícilmente vista como legítima). Aunque en su base se encuentra siempre el elemento defensivo, en otros testimonios de distintas épocas varía el marco de la tensión entre *praesentia* y *violentia*, entre la benéfica presencia del soberano y el ruinoso dispendio. Así, ya en la segunda mitad del siglo IX, el influyente y docto arzobispo Hincmaro de Reims († 882) de la corte de Ludovico Pío se había quejado de que las rapiñas y los saqueos estuvieran a la orden del día y de que estos hechos ocurrieran hasta en el *sacrum palatium* del rey y en los lugares en los que se había detenido; comparable a las langostas bíblicas y al ejército del Anticristo, la corte real en movimiento diseminaba terror por donde pasaba y todos los lugares temían ser visitados de este modo[54]. Hincmaro es también quien, a pesar de los grandes problemas logísticos que el alojamiento y las provisiones para un señor con un séquito de centenares de personas, caballos, perros, etc. comportaban, solicita con insistencia que el *mansionarius* informe oportunamente sobre el día y la duración del hospedaje a quienes tenían que acoger al rey (así está documentado en el siglo XIII para los soberanos suevos, de Aragón y de Francia)[55]. Porque, efectivamente, si el rey aparecía sin avisar, sin respetar una planificación en un intervalo de meses o pocas semanas debido a, por ejemplo, una desviación impulsiva del itinerario

---

[52] Cfr. P. Bourdieu, *L'esquise d'une théorie de la pratique*, Ginebra, 1972 [ed. al.: *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Fráncfort del Meno, 1976, pp. 335 ss.]; *id.*, *Le sens pratique*, París, 1980 [ed. al.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Fráncfort del Meno, 1987, pp. 205 ss.]; cfr. también G. Göhler y R. Speth, «Symbolische Macht. Zur institutionstheoretischen Bedeutung von Pierre Bordieu», en R. Blänkner y B. Jussen (eds.), *Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordnens*, Gotinga, 1998, pp. 17-48.

[53] La carta del obispo Raterio de Verona está publicada en *MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, I, pp. 170 s. «[...] postquam scilicet omnia, de quibus habueram victitare [...] eius abligurrierat non dico potentia, nego violentia, sed certe praesentia».

[54] Hincmaro de Reims, «De ordine Palatii», cit., pp. 62 ss.; cfr. Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 176 s.

[55] Hincmaro de Reims, «De ordine Palatii», cit., p. 76; cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., p. 155; J. Fleckenstein, «Die Struktur des Hofes Karls des Großen im Spiegel von Hincmars De ordine palatii», *Zeitschift des Aachener Geschichtsvereins* LXXXIII (1976), pp. 5-22; sobre el texto de Hincmaro y sobre su modelo, el *Libellus de ordine palatii* de Adalardo de Corbie, cfr. B. Kasten, *Adalhard von Corbie. Die Biographie eines karolingischen Politikers und Klostervorstehers*, Düsseldorf, 1986, pp. 72 ss.

ya establecido, podía causar unos problemas considerables a quienes de improviso tenían que recibirlo como huésped.

Por eso el obispo Burcardo de Worms († 1025) se muestra indignado porque Conrado II preanunció su visita para esa misma semana[56]. La actitud de la nobleza ante las tribulaciones impuestas por el rey se refleja en una noticia contenida en la crónica del monasterio de Ebersberg (Múnich), según la cual en el año 1031 un conde de la familia fundadora, casi a modo de testamento, recomienda a sus hijos la máxima prudencia: «No os alzaréis nunca contra el rey ni lo invitaréis a vuestra casa; en este caso perderéis vuestras riquezas»[57]. Si estas declaraciones se encuentran en claro contraste con el elogio –que muchas veces sigue el punto de vista de la corte– de la presencia pacificadora del rey, en cambio un episodio narrado por Notkero Balbulo, aunque también aluda a la carga del hospedaje, nos recuerda el principio del intercambio de dones, de la reciprocidad. Cuando en una ocasión Carlomagno anunció de repente su visita a un obispo especialmente servicial, este último salió corriendo para sacar personalmente todas las provisiones y al final, completamente agotado, acogió al emperador, a cuyos elogios él le respondió que era justo que allí donde iba el soberano se quedara todo vacío. En consecuencia, Carlomagno lo recompensó generosamente con estas palabras: «Si yo sé vaciar, también he aprendido a llenar»[58].

Aunque en el Imperio romano germánico –el reino de las innumerables capitales en las que el emperador, como poder central itinerante y casi como centro simbólico virtual, mantiene unida (o procura mantener unida) la policéntrica configuración del «estado feudal» a través de su persona y su presencia– este fenómeno tal vez alcanzó su nivel más alto, la realeza viajera, ensayada y puesta en práctica según el principio del don y del don correspondido, del servicio y de la remuneración (junto con sus paralelos en los niveles inferiores), debió de ser también practicada por el señorío medieval cuyo régimen se basaba sobre todo en las relaciones personales. Las necesidades del ejercicio, así como de la manifestación de su señorío, obligan a los reyes durante toda su vida a un continuo vagar «como nómadas» (*peragratio regnorum*)[59], con el cual marcan y forman su *regnum* (en el doble significado de señorío real y su extensión en el espacio). En esto consiste el principal servicio político, complementario del «iter regis per regna», el cual, como compromiso constante para mantener la unidad, ya sea dando protección o creando unidad e identidad, tiene un mayor significado que la mera defensa de la paz y la justicia[60], y a cambio recibe como prestación correspondiente el alojamiento y la asistencia del rey y su séquito.

---

[56] «Vita Burchardi», en *MGH, SS*, IV, p. 844; cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., p. 156 (con otros ejemplos).

[57] «Chronicon Ebersbergense», en *MGH, SS*, XX, p. 14.

[58] Notkero Balbulo, «Gesta Karoli Magni», en *MGH, SS rer. Germ., NS*, 12, pp. 17 s.; cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., p. 155 s.

[59] Cfr. R. Schmidt, *op. cit.*, p. 184.

[60] Véase la clásica definición del «iter regis per regna» en Wipo, «Gesta Chuonradi II», cit., cap. VI: «[...] quo transitu regna pacis foedere et regia tuitione firmissime cingebat [...]» («[...] con este pasaje ceñía los reinos de manera muy estrecha con un pacto de paz y una muy firme protección real [...]»); cfr. R. Schmidt, *op. cit.*, pp. 106 ss.

El sistema del «hospedaje» se encuentra, con algunas diferencias, por lo menos en toda Europa occidental, tanto en Islandia como en Suecia y Noruega, entre los anglosajones y los francos, en la península Ibérica y en Italia (así como en otros sitios)[61]. Y cuanto más comprensible resulta que el *itinerant kingship* es indispensable no tanto por razones y consideraciones de carácter económico como políticas, más se caracteriza el hospedaje por su común deber de servicio, semejante a las *aides féodales* («ayudas feudales»), con la función de algo que equivale a las «obras para el bien» que salen del rey y que sobre todo comprenden –junto a la tarea integradora del reino, tan fundamental, aunque difícil de evidenciar– los servicios relativos a la administración de justicia, a la pacificación, a la protección, a la tutela y a la legitimación. Visto desde la perspectiva del monarca, ello significa que el rey, en el sentido de *regis*, posee no sólo un derecho básico a ser ayudado en la guerra (expedición) y en la paz (dieta), sino que sobre todo tiene derecho a ser alojado y hospedado por sus *fideles* allí donde vaya en calidad de juez supremo y defensor de la paz (o, como más tarde ocurrirá a menudo, también podrá exigir una compensación en dinero)[62].

Pero el fenómeno del hospedaje concedido al rey y su séquito no está ligado exclusivamente al concepto, tan del gusto de la investigación alemana, del *servitium regis* y de la idea de que detrás haya una especie de «sistema de servicios» jerárquico, desarrollado prácticamente como una red de interconexión entre las tierras reales, poderes reales y bienes de la mesa del rey *(curtes, villae, curiae),* por un lado, y los palacios, por otro (junto a una jerarquía de determinados *servitia* establecidos para cada corte en forma de vituallas naturales)[63] para el consumo exclusivo del «king in motion». El sustentamiento de la corte en movimiento es un servicio extraordinario de carácter logístico, y, sin embargo, el proceso del hospedaje posee unas diferencias y unas características demasiado complejas para ser entendido como el resultado de una conexión entre un «sistema de servicios» y las etapas del itinerario, así como de los distintos tipos de éstas, ya sean palacio, monasterio o sede / ciudad obispal[64]. Caroline Gödel, que recientemente, en un perspicaz estudio, ha identificado en el llamado inventario de bienes de la mesa real («curie que pertinent ad mensam regis

---

[61] Véase el *Lexikon des Mittelalters*, vol. VI, sobre todo n.ºs 1993-2011; cfr. también C. Göldel, *op. cit.*, pp. 36 s.

[62] Cfr., también a continuación, con nuevos enfoques, sobre todo *ibid.*, pp. 24 ss., 39 ss.

[63] Para la «clásica» investigación sobre el *servitium* cfr. W. Metz, *Das Servitium regis. Zur Erforschung der wirtschsftlichen Grundlagen des hochmittelalterlichen deutschen Königtums*, Darmstadt, 1978; *id.*, «Quellenstudien zum Servitium regis (900-1250) 1-3», *Archiv für Diplomatik* XXII (1976), pp. 187-271; XXIV (1978), pp. 203-291; XXXI (1985), pp. 273-326 (así como otros trabajos suyos citados en la bibliografía), y también W. Rösener, «Sächsische Königshöfe im Spiegel des TafelGüterverzeichnisses», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung*, vol. IV: *Pfalzen - Reichsgut - Königshofe*, Gotinga, 1996, pp. 288-307, sobre todo pp. 288 ss.; el enfoque comparativo ya se encuentra en C. Brühl, *Fodrum*, cit.

[64] El estado actual de la investigación se encuentra resumido de manera exhaustiva en G. Binding, *Deutsche Königspfalzen von Karl dem Großen bis Friedrich II (765-1240)*, Darmstad, 1996, pp. 39 ss.: «A 6 Verwaltung der Pfalz und des Tafelguts» («A 6 Administración del palacio y de los bienes de la mesa»), pp. 46 ss.: «A 7 Versorgung der Pfalz» («A 7 Aprovisionamiento del palacio real»).

Romanorum»)[65] la fuente para la institución de una canonjía real destinada a Federico Barbarroja en la iglesia de la coronación de Aquisgrán, asestando un duro golpe a la doctrina del sistema de bienes de la mesa real, va en la dirección justa cuando propone que el concepto de *servitium regis* no sea reducido sólo al aspecto económico (de una economía de intercambio) del hospedaje, sino que también se incluyan –como sucede con las formas presentes en otros *regna*– unos deberes, unas funciones y unos servicios de muy diverso tipo, así como los pagos en dinero, en el sentido de un común *debitum regis*, es decir, de un *publicum servitium*.

No obstante todos los méritos incontestables de la investigación alemana sobre los bienes y los palacios reales, se podrían superar algunas parcialidades si el fenómeno del *itinerant kingship* –con todas sus variedades, transformaciones y peculiaridades «nacionales»– se estudiara comparándolo con los *regna* europeos y el hospedaje no quedase limitado a un específico «sistema de servicios», vinculado a unas personas y unas regiones concretas, viéndose como un deber común de los *fideles* y como un derecho fundamental del rey sobre sus súbditos. Este enfoque ampliado apunta sobre todo al señorío itinerante, que también se mantuvo en otros *regna* europeos hasta la primera Edad Moderna, aunque coincidiera con la aparición de las residencias y de las capitales estables, así como al hospedaje, incluida su organización material, en cuanto derecho de los soberanos. En Francia, a partir de comienzos del siglo XIII, el *gistum* («droit de gîte», «derecho de posada»)[66] se cobraba como un impuesto fijo anual, pero no sustituía los servicios necesarios en caso de una efectiva *praesentia regis;* los reyes franceses, que limitan sus viajes a caballo a los dominios de la Corona, no utilizan en sus documentos el término *servitium,* sino –junto a *gistum*– una serie de sinónimos pertinentes, como *procuratio, hospitium, conredium, alberga, herbergarium, comestiones*[67]. En Inglaterra los servicios como *pastus, convivium, feorm,* exigidos en parte desde época de los sajones, se habían consolidado ya en tiempos de Enrique I († 1135) y los habían transformado en una compensación económica[68], pero esto no cambia para nada la forma de vida ambulante de los reyes, el *royal progress* que todavía Isabel I († 1603) solía efectuar por los castillos y las casas de campo de la nobleza, así como por las posadas[69]. Un impuesto en dinero, análogo a un tributo anual, parecido al *gistum* de Francia o al *fodrum* (para el mantenimiento del ejército)[70] de la Italia de los suevos, también lo cobran los reyes de Dinamarca y Suecia, aunque durante su permanencia también estén previstas unas prestaciones adicio-

[65] C. Göldel, *Servitium regis,* cit., pp. 19 ss., 36 ss., en particular pp. 128-185; cfr. también B. U. Hucker, «Die wirtschaftlichen Grundlagen der Kaiserpolitik im hohen Mittelalter. Quellenprobleme und Forschungsstand», en E. Schremmer (ed.), *Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Gegenstand und Methode,* Stuttgart, 1998, p. 38.

[66] Cfr. C. Brühl, *Fodrum,* cit., pp. 220-309; sobre Luis IX cfr. también J. Le Goff, *Saint Louis,* cit., pp. 527-536.

[67] C. Göldel, *Servitium regis,* cit., p. 37; J. W. Baldwin, *The Government of Philip Augustus. Foundations of French Royal Power in the Middle Ages,* Berkeley Cal., 1986, pp. 47 s.

[68] C. Göldel, *Servitium regis,* cit., pp. 38 s.; H. F. Richardson y G. O. Sayles, *The Governance of Medieval England from the Conquest to Magna Carta,* Edimburgo, 1963, pp. 240 s.

[69] Cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft,* cit., p. 211.

[70] Cfr. C. Brühl, *Fodrum,* cit., pp. 570 ss., 773 s.; H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft,* cit., pp. 153 s.; C. Göldel, *Servitium regis,* cit., pp. 44 ss.

nales[71]. Del mismo modo, en el reino de Aragón a partir de mediados del siglo XIII se hace una distinción entre la «cena in praesentia», una entrega de bienes en especie que se debe hacer en presencia del rey, y la «cena in absentia», un tributo que se extiende a todos, con unos plazos regulares[72].

Al contrario de lo que sucede en el Imperio romano germánico, donde las fuentes casi no hacen referencia a una participación de la nobleza (no es el caso de las iglesias obispales) en los deberes del hospedaje, el *corredum*[73] en Inglaterra y el reino de Sicilia durante la época de los normandos representa una variante de las *aides féodales*, que deben proporcionar los barones (como por las iglesias) en presencia del rey, pero que bajo la forma de subsidio (*adiutorium*) se le puede aplicar también a los súbditos. El subsidio por el hospedaje, contemplado también en las Constituciones de Melfi (1230), en la exposición sistemática de Rofredo de Benevento (Rofredo Epifanio, † después de 1244) se encontraba en el segundo puesto en la lista de los estados de hecho del *adiutorium*, lo que indica su importancia[74]. Y también fue, como prestigioso jurista que formaba parte del círculo de Federico II, quien presentó en su *Tractatus super utraque censura*, bajo el título de *procurationibus* (inspirado en las *procuratio canonica*), y de manera sintética, la teoría que describe un común deber de posada válido para todos los súbditos laicos y en todos los *regna* de la época:

> Laici prestant [procurationem] puta domino imperatori et vidi multotiens, quod [...] imperator erat transiturus per aliquem locum, quod praemittit nuncios suos, et civitas, in qua debet hospitari, dat sibi procurationem in omnia necessaria personis et equis. Et hoc fit per totum Imperium, et in Theutonia et Lombardia et Tuscia et per totum Regnum. Et hoc expedite et sine quaestione habet quilibet rex in regno suo[75].

---

[71] Cfr. K. Lehmann, *Abhandlungen zur germanischen, insbesondere nordischen Rechtsgeschichte*, vol. I: *Die Gastung der germanischen Könige*, Berlín-Leipzig, 1888; P. O. von Törne, «Die älteste Besteuerung in Schweden», en AAVV, *Wirtschaft und Kultur. Festschrift für A. Dopsch*, Viena, 1966, pp. 266-271.

[72] Cfr. L. Klüpfel, *Verwaltungsgeschichte des Königreichs Aragon zu Ende des 13. Jahrhunderts. Aus dem Nachlaß hg. von H. E. Rhode*, Berlín-Stuttgart-Leipzig, 1915; J. Vincke, «Das Gastungsrecht der aragonesischen Krone im Mittelalter», en AAVV, *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* (*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I, 19), Munster, 1962, pp. 161-170; E. Ohlendorf, «Zur "cena in praesentia" des Königs von Aragon», en AAVV, *Gesammelte Aufsätze*, cit. (*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I, 21), Munster, 1963, pp. 155-161; B. Schwenk, «Gastungsrecht und Gastungspflicht in den Ländern der aragonesischen Krone während des späten Mittelalters», en AAVV, *Gesammelte Aufsätze*, cit. (*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I, 28), Munster, 1975, pp. 229-333; véase también E. Ibarra y Rodríguez, «La industria del hospedaje en el reinado de los Reyes Católicos», *Las ciencias* VI, 4 (1940), pp. 981-999; C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 271 s.

[73] *Ibid.*, pp. 309-349.

[74] H. Conrad (†) *et al.* (ed.), *Die Konstitutionen Friedrichs II. von Hohenstaufen für sein Königreich Sizilien*, Colonia-Viena, 1973, p. 272 (véase la nueva edición del *Liber Augustalis*, W. Stürner [ed.], en *MGH, Constitutiones* II, *Supplementum*); H. Dilcher, *Die sizilische Gesetzgebung Kaiser Friedrichs II. Quellen der Konstitutionen von Melfi und ihrer Novellen*, Colonia-Viena, 1975, p. 616 (*LA* 3, 20, : «[...] vel [...] in his quae nostro corredo dantur [...]» («[...] o [...] entre éstas las cosas que nos dan para nuestro ajuar [...]»); Rofredo: «Secundo pro corredo imperiali, ut quando dominus Imperator transit per locum [...]» («En segundo lugar, para el ajuar imperial, como cuando el señor emperador pasa por un lugar [...]»).

[75] «Los laicos prestan [el servicio de la *procuratio*] por ejemplo al señor emperador y he visto muchas veces que [...] el emperador, cuando iba a pasar por un lugar, mandaba por delante a sus mensajeros, y la ciudad en la

A partir de finales de la Edad Media –con una extensa red de ciudades, una avanzada comercialización[76] del hospedaje y la tendencia a unas estancias cada vez más duraderas en las futuras capitales o cerca de éstas– la larga existencia paralela, y en competición entre ellos, del señorío itinerante y del señorío asentado empieza a inclinarse a favor del segundo. Sólo se ha quedado atrás España, donde el rey y la corte hasta la creación de Madrid como capital (hacia mitad del siglo XVI) se encuentran siempre viajando y donde todavía se mantienen durante mucho tiempo las formas medievales de las antiguas relaciones de hospitalidad. Pero esta usanza ya se veía entonces en toda Europa como una peculiaridad española. El hospedaje forzoso de toda la corte, a veces miles de personas, dio lugar a numerosas reacciones contrarias (afectando también, y sobre todo, de manera especial a los monasterios y conventos); por otro lado, estas reacciones favorecieron la astucia de los propietarios de las casas a los que amenazaban de confiscar los aposentos, los cuales, desde ese momento, recurrieron a la construcción de edificios con sólo dos pisos (las llamadas «casas a la malicia») para librarse elegantemente del alquiler coactivo de todos los vanos del tercer piso para arriba[77].

Palatium, domus regia, curtis, villa, castrum: nombres, definiciones, funciones. Fenotipo y tipo ideal

Desde época merovingia ya se puede documentar el *circuire* de un señorío itinerante basado principalmente en las *civitates* romanas (como París, Soissons, Reims, Orleans, Metz, Tréveris), pero también en las *villae* de campo (como Clichy, Compiègne). Gregorio de Tours († 594), que trata de ello en sus *Historiae,* aplica además el antiguo término *palatium* a la corte de los reyes merovingios, cuya sede normalmente recibía el

---

que debe ser hospedado le abastece de todas las cosas necesarias para las personas y los caballos. Y esto [es decir, la *procuratio*] cada rey lo tiene en su reino, sin impedimentos y sin problemas», citado en C. Brühl, *Fodrum,* cit., p. 762. Cfr. también M. Bellomo, «Intorno a Roffredo Beneventano. Professore a Roma?», en M. Bellomo (ed.), *Scuole diritto e società nel Mezzogiorno medievale d'Italia,* vol. 1, Catania, 1985, pp. 135-181.

[76] Un testimonio bastante temprano, pero ya muy elocuente de cómo era el típico modelo de preconcepto hostilmente «nacional» de la comercialización de la hospitalidad en Italia, así como de la perfidia unida a la habilidad en los negocios de los italianos, nos lo proporciona Dithmaro de Merseburg, «Chronicon», cit., VII, 3: «[Enrique II abandona Italia] ... quia aeris huius et habitatorum qualitates nostris non concordant partibus. Multae sunt, pro dolor! In Romania atque in Longobardia insidiae. Cunctis huc advenientibus exigua patet caritas; omne quod ibi hospites exigunt, venale est, et hoc cum dolo, multique toxico hic pereunt adhibito» («[...] porque la calidad de su clima y de sus habitantes no se llevan bien con nuestra facción. Son muchas las insidias, ¡ay de mí!, en la tierra de los romanos y de los longobardos. Se muestra escasa generosidad hacia quienes nos acompañan; todo lo que los huéspedes piden tiene un precio y, con este engaño, muchos también mueren víctimas del veneno»). Cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft,* cit., p. 28.

[77] Cfr. *ibid.*, p. 216; H. Kellenbenz, «Pilgerspitäler, *Albergues* und *Ventas* in Spanien (Spätmittelalter - Frühe Neuzeit)», en H. C. Peyer (ed.), *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter,* Múnich, 1983, pp. 137-152, sobre todo pp. 150 ss. También Francesco Guicciardini, embajador de la república florentina ante Fernando el Católico durante los años 1511-1512, es testigo de la política real sobre el alojamiento masivo y del frecuente cambio de residencia de la corte española; cfr. F. Guicciardini, «Opere», en F. Palmarocchi (ed.), *Scritti autobiografici e rari,* vol. IX, Bari, 1936.

nombre de *domus regalis* o *sedes regalis*[78]. A los íntimos del rey que formaban parte de su séquito o funcionarios los llamaba *aulici regis* o *aulici palatini*[79]. Siguiendo la costumbre observada desde el siglo VI de emplear como sinónimos los nombres *palatium* y *praetorium* (en el sentido de *aedes publica*), Hincmaro de Reims habla en su carta monitoria *De ordine palatii* (882) de *praetoria*, «que ahora son llamadas casas reales *(regiae)* y comúnmente también palacios *(palatia)*»[80]. Isidoro de Sevilla († 636), en su definición a partir de *basilica*, ya había establecido una relación entre *rex*, *regia* y *palatium*[81]. A partir del siglo IX, primero en Aquisgrán y en Italia, donde el estilo de señorío tardorromano, y con éste la primacía de las *civitates*, habían mantenido la más importante continuidad, se indican con el nombre de *palatium* también las sedes representativas de duques, condes y obispos. Quizá como consecuencia de ello, en el mismo periodo el nombre *palatium regium / nostrum* o *palatium publicum* empieza a ser utilizado para indicar más concretamente el palacio del rey. Puesto que obedece al modo de ver preferido según la ocasión del escritor o de la cancillería, la terminología sigue siendo flexible y diferente en cada caso, como ocurre generalmente a lo largo de la Edad Media; de esta forma aparecen también los nombres *curtis* (*regia*) y *villa* (*regia*), que se alternan no pocas veces con *curia* o *castrum* (*castellum*), así como con *urbs* / *oppidum* o sencillamente con *domus*[82]. A partir del siglo XI se repetirá también en el uso lingüístico «oficial» de los documentos la denominación *palatia* del rey en Francia, Inglaterra, España, Hungría y sur de Italia[83]. Un examen rápido de los documentos y de las fuentes narrativas del periodo que llega hasta el siglo XII muestra que sólo para unas pocas localidades importantes, en su mayoría de tradición carolingia, se utilizó el epíteto distintivo *palatium* de una forma más o menos continuada. En primer lugar, debemos recordar que Aquisgrán es un caso único. A causa de su favorable posición, debida al

---

[78] Cfr. M. Weidemann, *Kulturgeschichte der Merowingerzeit nach den Werken Gregors von Tours*, parte I, Maguncia, 1982, p. 326.

[79] Cfr. F. Staab, «Palatium in der Merowingerzeit. Tradition und Entwicklung», en *id.* (ed.), *Die Pfalz*, cit., pp. 49-67, sobre todo pp. 51 ss.

[80] Hincmaro de Reims, «De ordine Palatii», cit., p. 60: «[...] quae nunc regiae et usitatius palatia nominantur» («[...] que ahora se llaman mansiones del rey y más comúnmente palacios»). También Eginardo († 840), «Vita Karoli Magni», en *MGH, SS rer. Germ.*, 25, caps. XVII, XXII, XXXII, utiliza unas veces «regia» y otras «palatium Aquense». Cfr. también las notas 52 y 53.

[81] Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*», cit., XV, 3: «[...] regiam ipsius nomine conditam Palatium vocaverunt» («[...] la mansión, construida en su [del rey] nombre, llamaron palacio»). Sobre el *palatium*-palacio *(palas, palais)* cfr. el ensayo fundamental de W. Haubrichs, «Zur Wort und Namensgeschichte eines romanischen Lehnworts: lat. *"palatium"*, dt. "Pfalz"», en F. Staab (ed.), *Die Pfalz*, cit., pp. 131-156; también Th. Zotz, «Vorbemerkungen zum Repertorium der deutschen Königspfalzen», *Blätter für deutsche Landesgeschichte* CXVIII (1982), pp. 177-203, sobre todo pp. 178 ss.

[82] Sobre el fenómeno de la variable terminología de las fuentes cfr. también *id.*, «*Palatium et curtis*. Aspects de la terminologie palatiale au Moyen Âge», en A. Renoux (ed.), *Palais royaux et princiers au Moyen âge*, Le Mans, 1996, pp. 7-15; G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., pp. 21-26; y W. Jacobsen, «Herrschaftlichen Bauen in der Karolingerzeit. Karolingische Pfalzen zwischen germanischer Tradition und Antikenrezeption», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 91-94, sobre todo pp. 91 s.

[83] Cfr. G. Streich, «Palatium als Ordnungbegriff und Ehrentitel für die Urkundungsorte der deutschen Könige und Kaiser im Hochmittelalter», en F. Staab (ed.), *Die Pfalz*, cit., pp. 103-127, sobre todo pp. 121, 126; C. Brühl, *Fodrum*, cit., p. 248 y nn. 123-125.

hecho de encontrarse cerca de una región boscosa idónea para la caza *(Forst)*, y sobre todo en una zona de aguas calientes de un antiguo complejo termal romano *(Aquis)*, Aquisgrán, que en un documento del 769 fue definida por primera vez como *palatium publicum*, se convertirá (a partir de los años 788 y 789) en una de las más importantes sedes de gobierno y lugar de permanencia favorito de Carlomagno, donde transcurrió numerosas festividades religiosas importantes y con frecuencia también los periodos invernales (palacio de invierno), y donde al final de su vida mantuvo a su corte casi como en una residencia favorita («palacio-residencia»)[84]. El carácter de un significativo centro del señorío real –parecido a una «capital»– está subrayado por la construcción insólitamente suntuosa y por la decoración de los edificios del conjunto palacial[85] (Eginardo, † 840, habla a propósito de la actividad constructora de Carlomagno de *decor* y *commoditates regni*[86]), que con el extraordinario edificio octagonal de la *capella* (también ecclesia, basilica, más tarde colegiata de Santa María) y la monumental construcción de la sala regia *(regia)*, que se comunica con el atrio de la capilla (figs. 3 y 4) por una galería *(porticus)* de piedra, representan un conjunto tipo o un prototipo que después otros soberanos y miembros de la alta nobleza asumirán como modelo para sus *palatia* o sus residencias (por ejemplo, Carlos el Calvo en Compiègne[87], Otón el Grande en Magdeburgo, Conrado II y Enrique II en Goslar[88]). Con su concentración y ejemplaridad tanto reales como simbólicas, al «palacio-residencia» de Aquisgrán le co-

[84] Sobre Aquisgrán cfr. H. Kaspers, *Comitatus Nemoris. Die Waldgrafschaft zwischen Maas und Rhein*, Aachen, 1957; F. Flach, *Untersuchungen zur Verfassung und Verwaltung des Aachener Reichsgutes von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Gotinga, 1976; L. Falkenstein, *Der «Lateran» der karolingischen Pfalz zu Aachen*, Colonia, 1966; *id.*, *Karl der Große und die Entstehung des Aachener Marienstiftes*, Paderborn, 1981; A. Hausmann, *Aachen - Residenz der Karolinger*, Aquisgrán, 1995; G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., pp. 72-98. Desde tiempos de Otón I, cuya cancillería define en un documento del año 966 el «palatium Aquisgrani» («palacio de Aquisgrán») como la «praecipua cis Alpes regia sedes» («principal sede real a este lado de los Alpes»), la Capilla Palatina de Aquisgrán (donde se encuentra el trono de Carlomagno) es el tradicional lugar para la coronación de los soberanos romano-germánicos, cfr. *MGH, Diplomata regum et imperatorum Germaniae. Conradi I., Heinrici I. et Ottonis I. Diplomata*, Th. Sickel (ed.), Hannover, 1879-1884, n.º 316.

[85] Cfr. W. Jacobsen, «Die Pfalzkonzeptionen Karls des Großen», en L. E. Saurma-Jeltsch (ed.), *Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte*, Sigmaringen, 1994, pp. 23-48; *id.*, «Herrschaftlichen Bauen», cit., M. Untermann, «"Opere mirabili constructa". Die Aachener 'Residenz' Karls des Großen», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 152-164.

[86] Eginardo, «Vita Karoli», cit., caps. XVII, XXVI (columnas y losas de mármol procedentes de Roma y Rávena).

[87] Cfr. R. Kaiser, «Aachen und Compiègne: Zwei Pfalzstädte im frühen und hohen Mittelalter», *Rheinische Vierteljahresblätter* XLIII (1979), pp. 100-119; A. Renoux, «Karolingische Pfalzen in Nordfrankreich (751-987)», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 130-137, sobre todo p. 131.

[88] Cfr. G. Streich, *Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrensitzen*, Sigmaringen, 1984, pp. 405-436, sobre todo pp. 445 ss.; Th. Zotz, «Die Goslarer Pfalz im Umfeld der Königlichen Herrschaftssitze in Sachsen. Topographie, Architektur und historische Bedeutung», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. IV, pp. 248-287, sobre todo pp. 250 ss. (Aquisgrán, Fráncfort, Magdeburgo), 264 ss. (Goslar). En Magdeburgo, uno de los *locus regius* [localidad real] favoritos de Otón I y elevado a sede metropolitana, la catedral consagrada a San Mauricio –colegiata al mismo tiempo iglesia palatina y sepulcral de los Otones–, que junto con el cercano palatium y su capilla debieron de formar uno de estos conjuntos típicos de la topografía sacral, recibió para su construcción, así como la Capilla Palatina (y colegiata de Santa María) de Aquisgrán, material de expolio proveniente de Italia, en particular de Rávе-

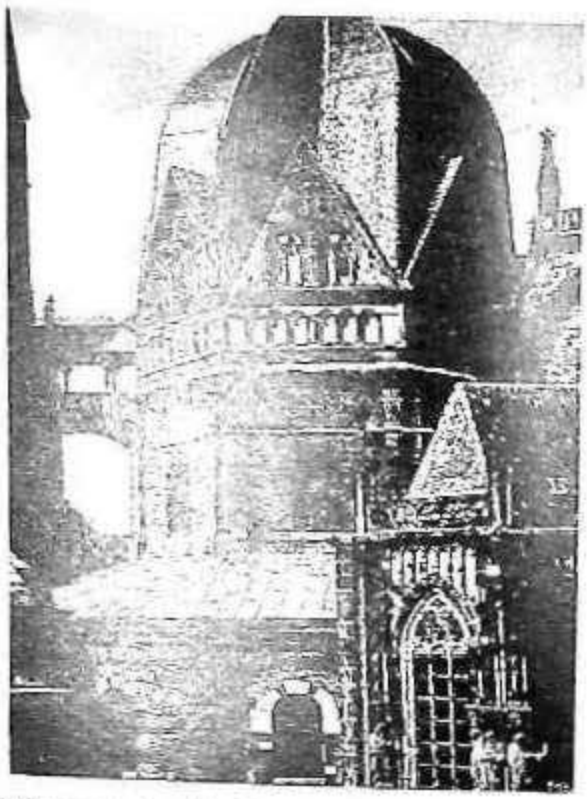


Figura 3. Aquisgrán, Capilla Palatina, vista del exterior, h. 790-805.

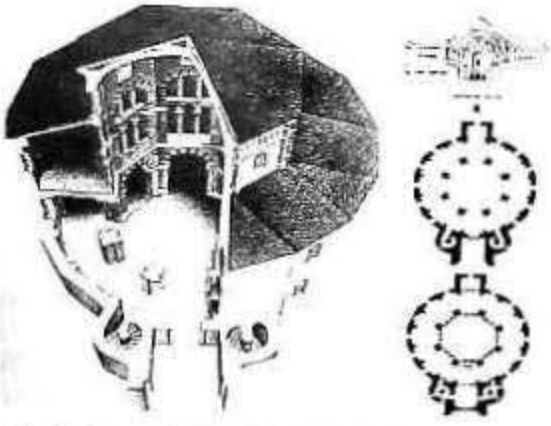


Figura 4. Aquisgrán, Capilla Palatina, 790-805, axonometría, reconstrucción del conjunto, planta del piso de las tribunas y del piso inferior.

rresponde, sin duda, un lugar de excepción entre todos los *palatia* reales. Más arduo resulta, sin embargo, dar unas respuestas a todas las preguntas relativas a los modelos y al posible programa constructivo del conjunto de Aquisgrán (fig. 5), para cuya decoración se mandó de Roma y de Rávena un costoso material antiguo de expolio. Las hi-

na. Para el estado actual de la interpretación, bastante compleja, de las excavaciones arqueológicas en esta zona, véase B. Ludowici, «Die Pfalz Ottos des Großen in Magdeburg. Geschichte und Archäologie», en M. Puhle (ed.), *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, vol. I: *Essays*, Maguncia, 2001, pp. 391-402.

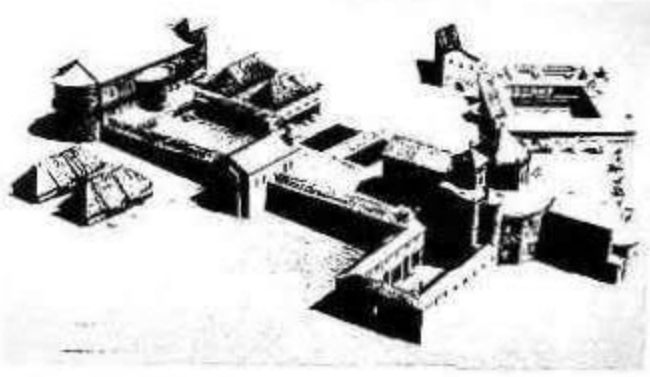


Figura 5. L. Hugot, maqueta del palacio imperial de Aquisgrán.

pótesis interpretativas, que no son excluyentes entre sí, unas veces hablan de imitación, motivada por las pretensiones imperiales, de la actividad constructora papal o de la intención de querer crear una segunda, una nueva Roma; otras ven el nacimiento de una «capital franca», dotada de las tradicionales señas de identidad que sirven para la representación de un importante centro de poder (una iglesia de planta central con edificios anexos, una gran sala *[aula]*, otras construcciones, esculturas de bronce, reservas de caza, un jardín con animales, instalaciones termales, etc.). Se han reconocido como modelos directos para cada una de las fábricas el palacio de Letrán en Roma *(aula)* y San Vital de Rávena o Santa Sofía de Constantinopla *(capella)*, así como, recientemente, las residencias de los duques longobardos (Pavía, Milán, Verona) y la arquitectura de sus palacios de representación, que tienen la particularidad de presentar también unos conjuntos de tipo topográfico-sacral, con capillas ricamente decoradas (como en Pavía, Cividale, Benevento, Salerno)[89].

Junto con Aquisgrán, se indican también casi siempre como *palatium* Ingelheim, Nimega y Fráncfort[90], cuya construcción fue asimismo iniciada por Carlomagno, así como Compiègne, Attigny y Quierzy, Ratisbona, Worms y Magedburgo. En Italia reciben este apelativo duradero solamente Roma (donde desde el final del gobierno del ducado bizantino en el 751 el *palatium Lateranense*, fig. 6, se convierte en la única residencia y al mismo tiempo se transforma en el mayor conjunto palacial de Europa occidental, para el que León III, † 816, *ad imitationem imperii*, adopta por primera vez el título de *palatium*[91]) y Pavía (centro administrativo longobardo y luego carolingio

[89] Cfr. M. D'Onofrio, *Aquisgrana e Roma*, Napoli, ²1996; M. Untermann, *op. cit.*, pp. 162 s. Una posible influencia de la arquitectura longobarda ha sido puesta de relieve por J. Mitchell, «Karl der Große, Rom und das Vermächtnis der Langobarden», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 95-108.

[90] Cfr. G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., pp. 99-122; H. Grewe, «Die Königspfalz zu Ingelheim am Rhein», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 142-151.

[91] Cfr. M. Luchterhandt, «Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III.», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 109-122, sobre todo pp. 116, 122; cfr. también R. Elze, «Das Sacrum Palatium Lateranense im 10. und 11. Jahrhundert», *Studi Gregoriani* IV (1952), pp. 29 ss.

Figura 6. Maarten van Heemskerck, *Los restos del Palacio Lateranense con la estatua de Marco Aurelio*, tinta y aguada sobre papel, 1534.

–sede de un *comes palatinus*– y como segunda sede junto con Aquisgrán de la más mencionada en absoluto con el término *palatium* hasta época sueva), mientras que Rávena, Spoleto, Benevento, Palermo y otras ciudades son llamada de esta forma sólo en determinados periodos[92].

Las específicas dificultades de una terminología tan variable y no homogénea, en la que distintos nombres pueden tener el mismo significado, y un mismo nombre puede no indicar la misma cosa, aparecen cuando a lo largo de los siglos se observan las diferentes acepciones de *palatium* y sus posibles sinónimos. Sin que se pueda reconocer una tendencia clara o incluso una evolución, prevalecen –*grosso modo*– en época carolingia *villa, curtis* y *palatium,* a partir del siglo IX se añade *castrum* y de la época otoniana en adelante se vuelven a preferir *villa* y *curtis,* así como *castellum.* Basándose en el creciente empleo de los términos *castrum* o *castellum* se ha llegado a la conclusión de que, a partir del siglo XI, se fortificaron todos los palacios reales o por lo menos se ha querido subrayar la importancia de su creciente carácter de fortificación; pero estas deducciones pocas veces están confirmadas por los hallazgos sacados a la luz gracias a las excavaciones arqueológicas. Asimismo, a partir del siglo X el nombre *pala-*

---

[92] Cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 369 s., y *passim*, Th. Zotz, «Palatium publicum», cit., pp. 71, 73 ss., 89 s.; G. Streich, «Palatium», cit. Sobre la historia de Letrán véase R. Krautheimer, *Rome. Profile of a city, 312-1308*, Princeton NJ, 1980 [ed. al.: *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Múnich, 1987, pp. 67 ss., 137 ss.; ed. it.: *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, trad. de B. Crea y G. Scattone, Roma, 1981]; C. Meckseper, «Zur Doppelgeschossigkeit der beiden Triklinien Leos III. im Lateran zu Rom», en AAVV, *Schloß Tirol. Saalbauten und Burgen des 12. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, Munich, 1998, pp. 119-128; M. Luchterhandt, «Päpstlicher Palastbau», cit.; sobre el palacio papal de Viterbo cfr. G. M. Radke, *Viterbo. Profile of a Thirteenth-Century Papal Palace*, Cambridge, 1996, y como nuevo estudio sobre el Vaticano cfr. T. J. Zuchowski, *Pałac papieski na Watykanie od końca V do początku XVI wieku. Ceremonał a ewolucja kompleksu rezydencjonalnego*, Poznan, 1999 [El palacio papal del Vaticano desde finales del siglo V hasta comienzos del siglo XVI. Ceremonial y evolución de la arquitectura residencial]. Para la especial continuidad (de la función, del nombre, así como del hecho de ser un modelo) del Gran Palacio de Constantinopla construido por Constantino el Grande (313-337) y ampliado varias veces a partir de Justiniano I (527-565) cfr. E. Bolognesi Recchi Franceschini, «Der byzantinische Kaiserpalast im 8. Jahrhundert. Die Topographie nach den Schriftquellen», en Ch. Stiegemann y M. Wemhoff (eds.), *799-Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, cit., pp. 123-129, y también J. Mitchell, «Karl der Große», cit., p. 102.

tium se dará cada vez menos a los palacios reales y casi sólo referido a lugares relacionados con una fundación carolingia. Se ha comprobado, además, que las fuentes de este periodo utilizan *palatium* pensando más bien en una arquitectura de representación sin una fortificación militar digna de consideración[93]. *Palatium* sigue significando siempre la corte del soberano como centro de la administración, así como a partir de la época sueva la palabra curia se usaba para indicar la dieta, la asamblea de los príncipes del reino.

Según el testimonio de los pergaminos reales (diplomas), en la época de Federico Barbarroja se mantiene la tendencia en el *regnum theutonicum* a una neta disminución del uso del término *palatium*. Éste se reserva sobre todo para Aquisgrán (y también para Nimega y Núremberg, así como para las ciudades episcopales de Bamberg y Constanza); en cambio, como consecuencia del desplazamiento de la acción política del emperador al sur de los Alpes y de la correspondiente ampliación de su itinerario con el empleo demostrativo por parte del soberano de los *palatia* imperiales, éstos son mencionados cada vez más en el reino borgoñón-arlesiano (Arles, Gap) y sobre todo en Italia (por ejemplo, Turín, Chieri, Ivrea, San Salvador de Pavía, Lodi [nueva], Cremona, Garda, San Zenón de Verona, Parma, Reggio Emilia, Ferrara, Ímola, San Miniato, Prato)[94]. Hacia finales del siglo XII la cancillería real deja de usar casi por completo el título de *palatium*. Durante el reinado de Enrique VI († 1197) sólo son llamadas *palatium* Toul y Piacenza, como a menudo también Palermo –aquí como consecuencia de la ampliación de la zona afectada por la política imperial–; con Federico II, en los diplomas se indican con este epíteto sobre todo Palermo, luego Capua y Haguenau (Alsacia). La inconfundible fórmula que se repite en la tradición de la cancillería normanda, «in palatio Hagenove in generali curia», presente en la indicación de la fecha en un documento de Federico II de 1235, es al mismo tiempo la última mención oficial de un *palatium* del soberano romano germánico como lugar de emisión[95]. Si la cancillería real al final –podría decirse– capitula ante la competencia terminológica, así como ante el empleo abusivo de *palatium* que se difunde por Italia, por la tierra de los palacios, para indicar unas sedes generalmente de tipo residencial de príncipes laicos y eclesiásticos o de autoridades comunales, de comunidades o de facciones[96], entonces este cambio del lenguaje de los diplomas no hace más que reflejar una transformación en las relaciones de poder y en los viejos equilibrios político-constitucionales.

---

[93] Th. Zotz, «Vorbemerkungen», cit., pp. 179, 185 ss.; cfr. también A. Gauert, «Zur Struktur und Topographie der Königspfalzen», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. II, Gotinga, 1965, pp. 1-60; Th. Zotz, «Palatium publicum», cit., pp. 88 ss.; G. Streich, «Palatium», cit., pp. 105 ss.

[94] *Ibid.*, pp. 109 ss., 122 s. Las crónicas hablan de la construcción de un palacio real en Monza, el lugar de las coronaciones de Lombardía, y en otras localidades; la fábrica datada en 1158 de un *palatium imperale* que debía ser realizado por los milaneses –como signo visible de su sumisión– no fue llevada a cabo; cfr. «Narratio de Longobardie obpressione et subiectione», en F. J. Schmale (ed.), *Italische Quellen über die Taten Kaiser Friedrichs I. in Italien*, Darmstadt, 1986, p. 282; C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 613 s.

[95] Cfr. G. Streich, «Palatium», cit., p. 111.

[96] Para el importante y difundido modelo arquitectónico del palacio comunal nos remitimos sólo al reciente estudio de H. W. Hubert, *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Colonia-Weimar, 1993.

Relativamente tarde, y en paralelo a la gradual desaparición de las menciones de *palatium* para los conjuntos de edificios reales –que primero sólo afectó al área del norte de Italia (por ejemplo, Parma en 1081 o Reggio Emilia en 1136)–, en la cancillería de los soberanos romano-germánicos se consolida el uso de definir igualmente con el nombre de *palatium* los palacios obispales en las ciudades (otras veces llamados con las habituales variantes *domus ecclesiae / episcopi, curtis episcopi, curia episcopalis, episcopium*), que ya desde época carolingia servían de alojamiento a los soberanos. En el *regnum theutonicum* sólo a partir de la segunda mitad del siglo XII, y sobre todo en el XIII, las residencias obispales obtienen la investidura oficial con el título de *palatium* (por ejemplo, Wurzburgo, Colonia, Estrasburgo, Liejа, Magdeburgo, Bremen, Augusta, Spira, Constanza, Salzburgo)[97]. En las tradiciones independientes de la cancillería real, así como en las crónicas y luego en la literatura en lengua vulgar, el medio-latín *palatium* y sus hermanos germánicos (*p[f]alanza, p[f]alze*) y romances (*palatz, palais*) se habían extendido sin duda, desde hacia tiempo (finales del siglo IX) como nombres para la residencia de representación (en el sentido de *praetorium*) de un dignatario o de un funcionario, de un juez, como por las pretenciosas, desde el punto de vista arquitectónico, sedes o residencias de los obispos o también de los príncipes laicos[98]. De vez en cuando se encuentra también el nombre *palatium* empleado para construcciones cuya función no tiene ninguna relación con el ejercicio y con la representación del señorío. Así, en las *Consuetudines Farfenses*, de principios del siglo XI, el nombre se usa también para un edificio de notables dimensiones, de unos cuarenta metros de largo y casi nueve de ancho, con cuarenta camas para acoger a los huéspedes del convento[99]. La *Destructio monasterii Far-*

---

[97] Cfr. G. Streich, «Palatium», cit., pp. 113 ss.; *id.*, *Burg und Kirche*, cit., pp. 194-256. Sobre los primeros palacios obispales en Italia (por ejemplo, Rávena, Verona, Milán, Nápoles) cfr. B. Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy AD 300-850*, Oxford, 1984. En Tréveris, residencia imperial durante los siglos III-IV y a partir de los años 317-318 sede de la «Praefectura Galliarum» (prefectura de las Galias), además de otras construcciones monumentales romanas, también el amplio edificio del palacio con el *aula palatina* construida por Constantino el Grande (la llamada «basílica», una imponente sala de ladrillos, que sin el ábside tiene una base de más de 1.800 metros cuadrados y supera en mucho los 30 metros de altura), junto con las «termas» de incierta destinación, diversas sedes administrativas, etc., sigue siendo usado esporádicamente por los reyes merovingios (Teudeberto I) y carolingios (Zwentiboldo) como *palatium*; después de la destrucción llevada a cabo por los normandos, sus restos, a partir del siglo X, pasan a manos de los arzobispos, con el *aula palatina* como edificio principal, donde estos últimos –con absoluta certeza a partir de la segunda mitad del siglo XII– establecieron su residencia después de haberla ido reformando. Aunque hasta finales de la Edad Media se hablara también de un palacio real («domus regalis vel potius camera imperialis») [«mansión real, o más bien mansión imperial»] en el convento de San Maximino, situado fuera de la ciudad, Tréveris no tuvo nunca un papel en los itinerarios de los soberanos romano-germánicos; los arzobispos solían cumplir con sus deberes de posada en Coblenza, que tenía una posición más favorable. Cfr. C. Brühl, *Palatium und Civitas*, cit., vol. II, pp. 63-88, en particular pp. 65 s., 68 ss., 73 s., 84 ss.

[98] Cfr. W. Haubrichs, *op. cit.*, nn. 79 y 81. Hacia finales del siglo XI un cronista indica la residencia del obispo de Spira, situada junto a la catedral, en el lado norte, a la clásica manera de «palacium regis et episcopi» («palacio del rey y del obispo»); cfr. G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., p. 213.

[99] «Juxta galileam constructum debet esse palatium longitudinis CXXXV pedes, latitudinis XXX, ad recipiendum omnes supervenientes monasterio» («A lo largo del pórtico se debe construir un palacio, de 135 pies de largo y 30 de ancho, para acoger a todos lo que llegan al monasterio»); cfr. B. Albers (ed.), *Consuetudines Farfenses*, Stuttgart-Viena, 1900, p. 138.

fensis, redactada hacia 1100 probablemente por el mismo autor (el abad Ugo), menciona el *palatium regale* situado en el área del convento, en el que los reyes son alojados convenientemente, como corresponde a su honorable presencia, cuando visitan la abadía[100]. De forma parecida, esto es, en su función de alojamiento destinado al soberano, se deben incluir las *domus regiae* en monasterios como Fulda, Lorsch o Reichenau, y no como palacios fundados por el rey[101]. Junto con las formas básicas de una arquitectura específicamente funcional, en particular la de las grandes casas *(domus)* con amplias salas (tipo *hall*) que sirven para alojar y asistir a los huéspedes, peregrinos, extranjeros y enfermos que necesitan de cuidados o para el comedor común, el término *palatium* encuentra la misma difusión en el ámbito de las posadas para los peregrinos y de los hospitales, a veces también como refectorio o dormitorio de los conventos[102].

No obstante la terminología no homogénea, incierta y más bien desconcertante, el uso cambiante de la palabra *palatium* puede servir como indicador de una transformación que durará en el tiempo con las formas del señorío real, de una tendencia fundamental en la evolución de las relaciones constitucionales del Imperio romano germánico. La creciente autonomía de los príncipes laicos, y por otra parte la gran participación de la Iglesia del reino en la práctica del poder de los soberanos desde principios del siglo XI (sobre todo la época de Enrique II se juzga como un cambio muy importante, en el sentido de esfuerzo, basado en las diócesis, dirigido a intensificar una presencia periódica en todos los lugares del reino)[103], se han vuelto más evidentes también por el hecho de que desde entonces los obispos y con ellos las ciudades episcopales, como siempre puntos de apoyo irrenunciables del señorío real itinerante, deben soportar el peso mayor del hospedaje (las fuentes dicen más bien poco sobre unos deberes comparables para la nobleza principesca). Esta tendencia se refleja también en el fenómeno por el cual el nombre *palatium,* en una especie de fusión terminológica, pronto pasará a los *episcopia* o *curiae*, las residencias obispales en las *civitates* que ejercen temporalmente la función de un palacio real y con ello se transforman en sucursales, «plataformas giratorias», de la política real y escenarios de importantes dietas (fig. 7).

Cuando, más tarde, los obispos se emancipan y pasan a ser príncipes independientes del reino y sus *servitia* ya no están disponibles en el antiguo perímetro, a partir de época sueva los soberanos alemanes reaccionan con un gradual repliegue en sus tierras hereditarias, es decir, contemporáneamente a una reducción duradera de su presencia y con una nueva orientación del *iter regis*, que llega a duras penas al noroeste y al norte del reino con sus tradicionales zonas cercanas a la realeza (como Sajo-

[100] «[...] Quod [es decir, el *palatium* real] ibi honorifice satis edificatum erat, in quo imperatores hospitabantur, quando illuc visitandi gratia veniebant» («[...] El cual había sido construido de modo suficientemente honorable, en el que eran hospedados los emperadores, cuando iban allí de visita»); cfr. «Destructio monasterii Farfensis», en U. Balzani (ed.), *Chronicon Farfense di Gregorio di Catino,* vol. I, Roma, 1903, p. 30, véase también C. Brühl, «Königs-, Bischofs- und Stadtpfalz», cit., p. 409.

[101] Sobre los conventos reales con función de palacios cfr. G. Streich, *Burg und Kirche,* cit., pp. 310-327; J.W. Bernhardt, *Itinerant Kingship,* cit.

[102] Cfr. los ejemplos citados en G. Binding, *Deutsche Königspfalzen,* cit., p. 24.

[103] Cfr. G. Streich, *Burg und Kirche,* cit., pp. 184-194; Th. Zotz, «Die "Gegenwart" des Königs», cit., pp. 355 s.

Figura 7. Parma, plaza de la catedral y palacio obispal, vista aérea.

nia y Lotaringia), pero que se concentra en la utilización reforzada de los territorios hereditarios de los suevos y en un desarrollo programático de las ciudades del reino (o reales) del suroeste o del sur. Barbarroja, que con el decreto sobre las regalías *Palacia et pretoria*, promulgado en Roncaglia en 1158, y con una serie de nuevas fundaciones en el norte de Italia quiere recuperar las prerrogativas del antiguo derecho imperial[104], ya contaba con los posibles cambios estructurales en esta dirección del señorío real en el *regno theutonicum*. Probablemente, en su consciente referencia a la tradición que se remonta a Carlomagno, pero también siguiendo un cálculo dinástico y político-territorial que tenía como objetivo Italia, puso en marcha un específico «programa de construcciones de palacios reales» –la expresión nos remite a un conocido pasaje de Rahewin († 1175)[105], sin duda inspirado en Eginardo–, mientras da principio a la restauración y a la reconstrucción de una notable serie de *palatia* y *re-*

[104] «Palacia et pretoria habere debet princeps in his locis, in quibus ei placuerit», en L. Weinrich (ed.), *Quellen zur deutschen Verfassungs-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte bis 1250*, Darmstadt, 1977, p. 248; cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 776 s.; Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 177 ss.; véase también n. 92.

[105] «Palatia siquidem a Karolo Magno quondam pulcherrima fabricata et regias clarissimo opere decoratas aput Noviomagum et iuxta villam Inglinheim, opera quidem fortissima, sed iam tam neglecta quam vetustate fessa, decentissime reparavit et in eis maximam innatam sibi animi magnitudinem demonstravit; aput Lutra domum regalem ex rubris lapidibus frabricatam non minori munificentia accuravit [...] In Italia quoque aput Modoicum, Laudam et in aliis locis ac civitatibus in renovandis palatiis edibusque sacris tantam liberalitatis magnificentiam declaravit, ut totum imperium tanti imperatoris et munere et memoria in perpetuum fungi non desinat» («Restauró de manera muy conveniente los palacios bellísimos que había construido Carlo Magno y las residencias reales decoradas con un trabajo espléndido cerca de Nimega y en los alrededores de la ciudad de Ingelheim, obras ciertamente muy robustas, pero tan abandonadas como arruinadas por el tiempo, y en ellas demostró su grandísima magnanimidad innata, en Kaiserslautern arregló con una munificencia no inferior una residencia real construida con piedras rojas [...] También en Italia, en Monza, Lodi y otros lugares y ciudades, cuando restauró palacios e iglesias demostró tan amplia magnificencia y generosidad que todo el imperio no deja de servirse por la eternidad de los servicios y de la memoria de tan gran emperador»); Otón di Frisinga, «Gesta Friderici», cit., p. 345; cfr. también J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 140 s. (con las inscripciones de fundación de Nimega, en 1155, y de Kaiserswerth, en 1184).

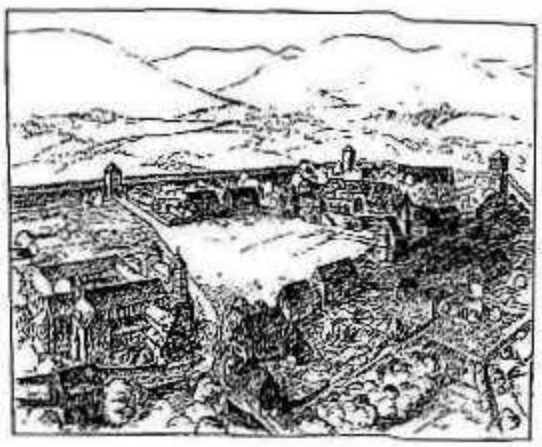


Figura 8. Goslar, burgo junto al palacio imperial, con la llamada «casa imperial», la Capilla de Ulrich, la capilla de Nuestra Señora y la iglesia del convento de los Santísimos Simeón y Judas. Reconstrucción de Uvo Hoelscher, 1927.

giae o *domus regales* (Kaiserslautern, Ingelheim y Nimega, Gelnhausen, Haguenau y Núremberg, Goslar, Kaiserswerth y Ulm, por último Fráncfort con el llamado «Saalhof» / sala-corte, Eger, Wimpfen y Seligenstadt), palacios reales de los suevos que en parte fueron terminados sólo por sus sucesores y que hasta hoy encarnan el tipo ideal de palacio real (fig. 8)[106].

El modelo de palacio real ciudadano de los suevos, tal como está representado por las nuevas fundaciones (Gelnhausen, Haguenau, Eger, Wimpfen), remite a un hecho que se puede observar en numerosas sedes tradicionales de palacios reales (al norte de los Alpes), esto es, que la presencia de un *palatium* puede impulsar un futuro desarrollo urbano; con ello al mismo tiempo se llega al último estadio de un proceso durante el cual han ido obteniendo cada vez mayor importancia las ciudades del *regnum theutonicum* formadas, como es bien sabido, sólo a partir del siglo XI como puntos de descanso y abastecimiento para el *iter regis*. Con la evolución urbanística (es decir, la sustancial adaptación hasta su estado actual en el *regnum Italiae* o en la zona de Borgoña y Arles) el interés por los palacios reales adquiere el carácter de política ciudadana y territorial, y junto con las ciudades episcopales (las antiguas *civitates*), que como siempre sostienen el sistema del *itinerant kingship*, se añaden, ahora ya aumentadas, las ciudades-palacio real, esto es, los conjuntos urbanos fundados o ampliados con el fin de hospedar y abastecer a los reyes. A lo largo de los siglos, los palacios reales de época carolingia, con su organizado sistema de los *servitia* a ellos relativos, fueron sustituidos en su función por las ciudades y por sus mercados, y ellos mismos se transformaron en ciudades: en primer lugar la célebre Aquisgrán (el lugar de la coronación)

[106] Cfr. F. Arens, *Die Kaiserpfalz Wimpfen*, Berlín, 1967; *id.*, «Die staufischen Königspfalzen», en AAVV, *Die Zeit der Staufer*, cit., vol. III, Stuttgart, 1977, pp. 129-141; G. Streich, *Burg und Kirche*, cit., pp. 568-617; G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., pp. 217, 223-396 (sobre cada una de las localidades); también Th. Martin, «Die pfalzen im dreizehnten Jahrhundert», en J. Fleckenstein (ed.), *Herrschaft und Stand. Untersuchungen zur Sozialgeschichte im 13. Jahrhundert*, Gotinga, 1977, pp. 277-301, sobre todo pp. 277-283.

y Fráncfort del Meno (el lugar de la elección de los emperadores romano-germánicos), que, como la más reciente Núremberg (sede temporal en 1219-1220 y a partir de 1414 lugar en el que se conservan los tesoros de la Corona), se han convertido en importantes ciudades del reino. La realeza posterior a los suevos ya no hace uso de los palacios reales. Su función ahora pasa completamente a las ciudades del reino (reales), así como a las ciudades, a los castillos (de residencia) y por último a las residencias del territorio hereditario (por ejemplo, Praga o Viena)[107]. A partir de esta época, como muy tarde, el «iter regis per regna» ha perdido definitivamente su función característica y al mismo tiempo necesaria, así como su antigua exclusividad.

El gran número de fenómenos que se transforman y el de los nombres que cambian a lo largo del tiempo no consienten una definición determinante de «palacio real», y tampoco permiten, a partir de denominaciones como *palatium, curtis, castrum, oppidum,* etc., presentes en las fuentes, diferenciar exactamente por un lado el clásico *palatium,* que sirve para la práctica del señorío del «king in motion» como morada temporal, lugar de descanso, y, por otro, los *palatia* de los obispos y de la alta nobleza (hasta los reyes de Francia, Inglaterra o sur de Italia), que poseen desde el principio un carácter residencial mucho más marcado. Pero esta multiplicidad obliga en cierto sentido a reconsiderar los conceptos demasiado rígidos de la investigación alemana, sumamente especializada, sobre los palacios reales, que, con su larga y dominante tradición de historia nacional como historia de los emperadores y de los reyes, ha investigado sobre un sistema de interconexión entre bienes de la mesa del rey *(curiae),* cortes reales *(curtes)* y *palatia,* y en la medida en que ha postulado la peculiaridad y la unicidad de este sistema en torno a los palacios reales, se ha aislado y durante mucho tiempo no se ha preocupado de comparar, o de relacionar, los fenómenos parecidos presentes en otros *regna* o en los señoríos territoriales de la nobleza[108].

Los problemas para encontrar una definición determinante están en el hecho de que la palabra *palatium* ha tenido siempre un sentido ambiguo, es decir, en las fuentes no hay una clara separación entre el contenido semántico topográfico-local y el personal-institucional. Además, la terminología oscilante, que al adaptarse a unos enfoques diversos prefiere unas veces *palatium* y *villa*, y otras *curtis*, *castrum* u *oppidum / urbs,* parece funcionar casi siempre según el principio de la «pars pro toto», esto es,

---

[107] *Ibid.*, pp. 283-301; H. C. Peyer, «Das Aufkommen von festen Residenzen und Hauptstädten im mittelalterlichen Europa» [1958], en *id., Könige, Stadt und Kapital. Aufsätze zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Mittelalters,* L. Schmugge *et al* (eds.), Zúrich, 1982, pp. 69-80; *id.*, «Der Empfang», cit.; G. Baaken, «Pfalz und Stadt», en E. Maschke y J. Sydow (eds.), *Südwestdeutsche Städte im Zeitalter der Staufer,* Sigmaringen, 1980, pp. 28-48; H. Koller, «Königspfalzen und Reichsstädte im südostdeutschen Raum», *Blätter für deutsche Landesgeschichte* CXX (1984), pp. 47-78; A Niederstätter, «Königseinritt», cit.

[108] Cfr. recientemente L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen,* cit., vol. IV; también H. K. Schulze, *Grundstrukturen der Verfassung im Mittelalter,* vol. II, Stuttgart, 1986, pp. 83-126. Representativas por una nueva y más adecuada apertura de la investigación sobre los palacios reales, que ya practicó Brühl, parecen las publicaciones y las iniciativas de Th. Zotz y W. Paravicini, que también incluyen los grandes ambientes temáticos «corte» y «residencia»; cfr. además la amplia bibliografía recogida por Th. Zotz, «Recherches actuelles en Allemagne sur le palais royaux. Bibliographie 1990-1996», en A. Renoux (ed.), *Palais royaux,* cit., pp. 169-171, y en particular J. Hirschbiegel, *Auswahlbibliographie von Neuerscheinungen zu Residenz und Hof 1995-2000,* Kiel, 2000 [http://residkom.adw.goettingen.gwdg.de/SH5.htm].

dependiendo de si se quiere resaltar la residencia del soberano o de la alta nobleza que destaca por la arquitectura de representación *(palatium)*, o más bien el aspecto económico *(curtis)*, o incluso toda la estructura residencial con cada uno de sus componentes *(villa, oppidum)*, o si lo que se quiere subrayar es el carácter de una fortificación *(castrum)*[109]. En la mayor parte de los casos –y siempre teniendo en cuenta la escasez de material documental y la más absoluta falta de restos arqueológicos– resulta muy difícil hacer una distinción entre uno y otro. También resulta poco clara la relación entre palacio regio y castillo real (por ejemplo, en el caso del Trifels o del Harzburg), así como, en general, el problema entre *palatium* y castillo se plantea también para Francia e Italia, y no sólo en lo que se refiere a los cambios y afinidades de los cuerpos arquitectónicos[110]. Como mucho, se podría dar una definición de «palacio» –*palatium*, etc.– o entenderlo tipológicamente (fenotipo, tipo funcional) no según los nombres o los significados, sino el objeto y la función[111]. Como criterios para esta tipología pueden servir en primer lugar la difícilmente documentable (y documentada sólo si se cambian las conclusiones) pertenencia del lugar al patrimonio de la Corona o al «sistema» de los *servitia regis;* luego la frecuencia, la duración y el peso político de los periodos de permanencia del soberano, que se pueden reconocer por la importancia del programa de los actos de representación o por los acontecimientos que allí hubieran tenido lugar, como, por ejemplo, asambleas de príncipes (dietas y sínodos) o la celebración de importantes festividades religiosas como Navidad, Pascua y Pentecostés[112]; por último, y de forma especial, un repaso por las obras arquitectónicas y artísticas, primero como creaciones arquitectónicas, pero luego también como formas simbólicas del poder y su representación.

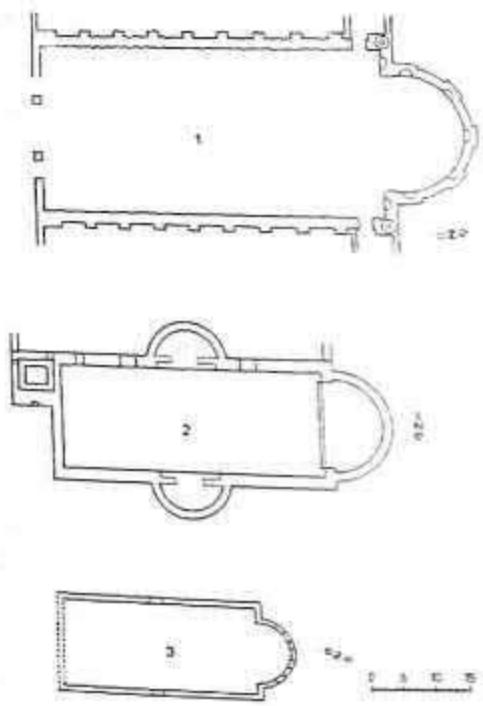
La repetida utilización de la sede del palacio exige normalmente un adecuado equipamiento, al que pertenece un conjunto, diferenciado no solamente según el número, de edificios en su mayor parte de representación: primero, la residencia del soberano, el *palatium* o (en el altoalemán medio) el *Palas*, con una gran sala *(aula)* y los aposentos del rey y de la reina, además de un edificio religioso, una capilla (capilla de palacio), que el modelo de Aquisgrán indica como solución válida para muchos imi-

[109] Cfr. A. Gauert, «Zur Struktur», cit., pp. 3 s.; Th. Zotz, «Palatium publicum», cit., pp. 79 s.; véase también C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 769 ss.

[110] Cfr. W. Hotz, *Pfalzen und Burgen der Stauferzeit. Geschichte und Gestalt*, Darmstadt, 1981; *id.*, *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Burg, 5., verbesserte Auflage*, Darmstadt, 1991, pp. 86 ss.; G. Streich, *Burg und Kirche*, cit., pp. 617-638; H. K. Schulze, *Grundstrukturen der Verfassung*, cit., pp. 83 ss., 96 ss.; K. H. Rueß y W. Bernhard, *Staufische Pfalzen*, Göppingen, 1994; también Th. Martin, «Die pfalzen», cit., p. 290, n. 60. Las fuentes también solían definir el palacio de caza como *castrum* o *domus*

[111] Véase C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 771 s., que se une al voto expresado por H. Heimpel, «Bisherige und zukünftige Erforschung deutscher Königspfalzen», *Geschichte in Wissenchaft und Unterricht* XVI (1965), pp. 461-487, para una «vergröberte Beschreibung vom Zweck her» («descripción aproximativa con referencia a las finalidades»), así como Th. Zotz, «Vorbemerkungen», cit., pp. 176, 184 ss., que se remite a un concepto ordenador de «palacio real» derivado de la función y de la estructura de la construcción.

[112] Sobre los aspectos de la representación carismático-sacral cfr. H. W. Klewitz, «Die Festkrönungen», cit. W. Dotzauer, «Die Ankunft des Herrschers», cit.; K. J. Benz, *Untersuchungen*, cit.; H. M. Schaller, «Der heilige Tag», cit.; W. Huschner, «Kirchenfest», cit.; G. Beyreuther, «Die Osterfeier», cit.; U. Swinarski, *Herrschen mit den Heiligen*, cit.



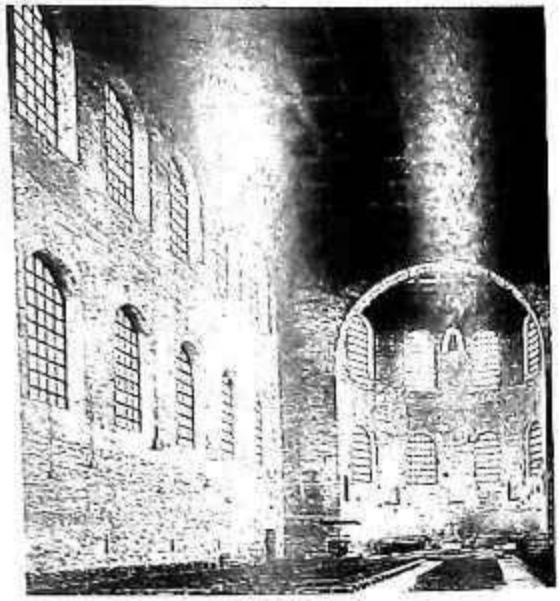


Figura 9. Tabla comparativa: 1) Tréveris, *basílica*, planta; 2) Aquisgrán, *aula regia*, planta; 3) Ingelheim, *aula regia*, planta.
Figura 10. Tréveris, *basílica*, vista del interior, principios del siglo IV.

tadores (figs. 9 y 10)[113]. Junto a esta capilla –y puede servir de referencia a ésta o sustituirla– se encuentra una colegiata, con su comunidad de clérigos (colegiata de palacio), que ha sido fundada muchas veces adrede para cumplir las funciones de la liturgia, las procesiones, el oficio divino festivo y, sobre todo, como representación de la Iglesia (en las ciudades obispales ejerce esta tarea la catedral, junto a la cual suele encontrarse el *palatium* episcopal y/o real)[114]. En algunos casos se pueden documentar, como partes de un conjunto más amplio de palacios, también casas (cortes), que servían de alojamientos *(mansiones)* para los príncipes laicos o eclesiásticos, y formaban una especie de peculiar infraestructura, destinada a un aprovechamiento tan duradero como eficaz de la *praesentia regis*[115]. Los resultados de algunas excavaciones realizadas en grupos de palacios reales de época otoniana (Werla, Tilleda) han sacado a la luz además la corte rural, reservada al uso del rey (si bien en los hallazgos ar-

[113] Véanse nn. 82-87.

[114] Cfr. J. Fleckenstein, *Die Hofkapelle der deutschen Könige*, 2 vols., Stuttgart, 1959-1966, I, pp. 151 ss., 218 ss.; P. Moraw, «Die Pfalztifte der Salier», en St. Weinfurter (ed.), *Die Salier und das Reich*, vol. II: *Die Reichskirche in der Salierzeit*, Sigmaringen, 1992, pp. 355-372; J. Dahlhaus, «Zu den Anfängen von Pfalz und Stiften in Goslar», *ibid.*, pp. 373-428; U. Reuling, «Quedlinburg. Königspfalz - Reichsstift -Markt», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. IV, pp. 184-247; Th. Zotz, «Die Goslarer Pfalz», cit., *ibid.*, p. 256.

[115] Por ejemplo, en Aquisgrán, Ratisbona, Pavía, Palermo y también Foggia; cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., p. 322; H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., pp. 36, 163; M. Untermann, «"Opere mirabili constructa"», cit., p. 152; P. Schmid, «König – Herzog – Bischof. Regensburg und seine Pfalzen», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. IV, pp. 53-83, sobre todo p. 75.

queológicos no se distinguen muy bien los establos, los almacenes, las cocinas, etc.) como un fundamental elemento más de la estructura de un conjunto del palacio real (no ciudadano)[116]. También a partir de la época otoniana se puede observar la tendencia a la fortificación, y el conjunto del palacio real se construirá ahora separado de los demás edificios y estará rodeado por una sólida estructura fortificada. Esta transformación del aspecto exterior, esto es, la evolución a castillo, se completará en época sueva: palacios como Núremberg, Eger, Gelnhausen, Wimpfen o Haguenau se distinguen a duras penas por sus dimensiones, disposición estructural y fortificación de los grandes castillos contemporáneos pertenecientes a la alta nobleza (tipo fortaleza o construidos en la llanura y protegidos por fosos, cuya transformación corre en paralelo con la de los palacios).

Sin embargo, ni con la ayuda de estos criterios se puede establecer un canon concreto para los palacios del Imperio romano germánico medieval: por un lado, algunos lugares, a causa de un reordenamiento territorial de la acción política de los soberanos y de la consiguiente ausencia de los mismos soberanos, pierden su importancia, así como su carácter en cuanto palacio real; y, por otro, como se decía antes, desde finales de la época carolingia, con una tendencia creciente, las sedes obispales asumieron las funciones de palacios en las *civitates* y a veces también lo hicieron los monasterios reales / imperiales o, con los suevos, los castillos y ciudades reales / imperiales[117].

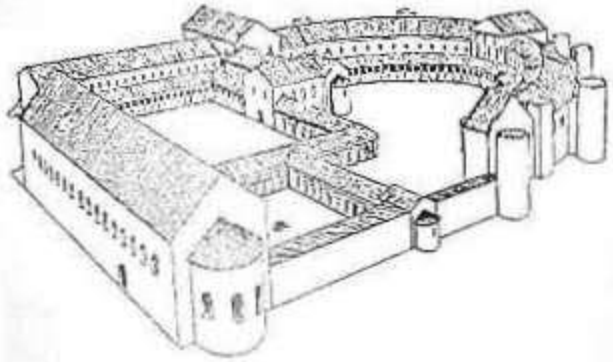
Durante el viaje a través de su *regnum*, que le era impuesto y que en general durará hasta finales de la Edad Media, los palacios reales le sirven al soberano –«veniens per imperalia palatia», de esta forma un texto de la época de Carlomagno describe la ambulante práctica de gobierno[118]– de centros políticos y religiosos que pueden ser intercambiables, casi como residencias temporales. Éstos se reparten esta función desde siempre con los *palatia* de los obispos en las *civitates*. A causa de su posición favorable, de la gran facilidad con la que puede llegar a ellos y por la decoración arquitectónica, los palacios reales ofrecen al rey y a la reina, con su séquito restringido, una infraestructura adecuada para el alojamiento y la asistencia (hospedaje), para la representación del poder y para la representación sacra, para los asuntos del gobierno (dietas) y diversiones (fiestas, caza), que sin duda pueden tener también unas finalidades tanto representativas como políticas. Otras fuentes de época carolingia describen esta función como «regni decor et commoditas itineris» (Wandalberto de Prüm)[119]. Los palacios reales son al mismo tiempo lugares de descanso y empresas económicas; además, representan unos monumentales símbolos de poder, símbolos del señorío, de la autoridad real transformados en piedra; y, lo que no es menos importante, servirán de modelos para los castillos y las residencias de los nobles, que, por su parte, surgen como señores territoriales (eclesiásticos y laicos). Los primeros conjuntos de palacios

[116] Cfr. la visión de conjunto de A. Gauert, «Zur Struktur», cit., p. 3; sobre Werla y Tilleda cfr. también G. Binding, *Deutsche Königspfalzen*, cit., pp. 168-190.

[117] Cfr. J. Fleckenstein, *Die Hofkapelle*, cit., II, pp. 271 s.

[118] «Narratio clericorum Remensium de Ebbone archiepiscopi Remensi», en M. Bouquet (ed.), *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, vol. VII, París, 1783, pp. 277-281, sobre todo p. 277 D.

[119] Cfr. nn. 31 y 84.



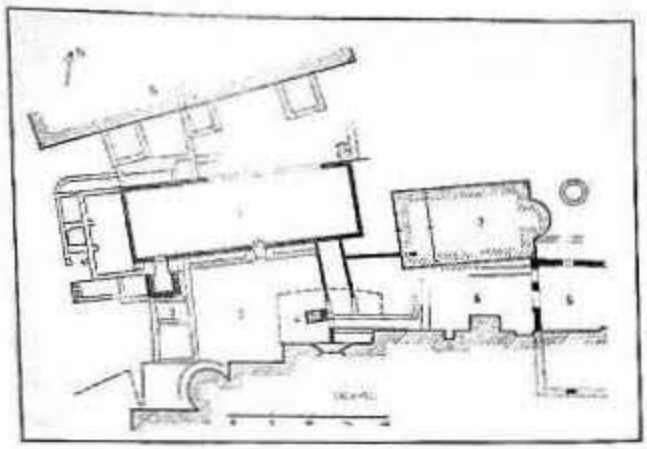


Figura 11. K. Weidemann, reconstrucción del palacio de Ingelheim en época carolingia.
Figura 12. Paderborn, planta del palacio: 1) *aula regia*, 2) ingreso, 3) *proaulium*; 4) trono; 5) primera Iglesia Palatina (777); 6) atrio de la Iglesia Palatina; 7) capilla de San Bartolomé (hacia 1017); 8) sala del palacio del obispo de Meinwerk (1009-1036).

reales han desaparecido casi todos o han sido objeto de grandes modificaciones que los han hecho irreconocibles. Así, en Alemania –y se podría decir lo mismo para Francia e Italia (pensemos, por ejemplo, en Pavía)–, de los casi doscientos *palatia, villae, curtes* fechados en época carolingia, sólo Aquisgrán se conserva en parte, pero Ingelheim (fig. 11), Fráncfort y Paderborn (fig. 12) sólo se pueden conocer por medio de las excavaciones. Asimismo, y gracias a los pocos hallazgos arqueológicos, se pueden reconstruir con su forma de época otoniana Magdeburgo, Duisburg, Grone, Pöhlde, Werla, Tilleda, así como Goslar, del periodo de los Sálicos. A diferencia de las restauraciones por ellos realizadas (Nimega, Fráncfort, Goslar), las construcciones edificadas *ex novo* por los suevos en Gelnhausen, Núremberg, Kaiserswerth, Wimpfen, Eger y Seligenstadt han resistido bastante bien el paso del tiempo (mucho peor les ha ido a Haguenau y Kaiserslautern).

Así, nos quedan sobre todo las impresionantes construcciones de época sueva, de cuyo aspecto se difunde la imagen ideal de los *palatia* reales, que a partir del siglo XI se pueden distinguir a duras penas de los castillos de la alta nobleza, como luego también de aquellos de los *ministeriales;* pero, aparte de esto, no son comparables en cuanto a función y equipamiento. Para los palacios de los soberanos, las residencias de

los príncipes y obispos, como para los castillos, existe un modelo de base, un canon arquitectónico concreto, con más o menos variaciones, un programa de construcción que está determinado por su destino y que de modo correspondiente modifica, en el conjunto o en algunas de sus partes, las mismas formas arquitectónicas: es decir, el palacio para uso residencial *(Palas)* con sus salas en la planta baja y en la superior, los contiguos aposentos del rey o del príncipe, la cámara de las damas, la capilla, las casas de los *ministeriales* o de los castellanos, luego el torreón, la puerta y la muralla[120].

A partir del modelo de Gelnhausen, pero también de los de Wimpfen, Eger, Núremberg y Seligenstadt, nos podemos hacer una idea que nos ayude a establecer la peculiaridad desde el punto de vista arquitectónico y el valor artístico de los palacios reales de los suevos. A pesar de sus distintas ubicaciones –Gelnhausen era, como Haguenau, un castillo de llanura, en el agua, Wimpfen, Eger y Núremberg estaban en alto–, los castillos-palacios (o mejor, los palacios-castillos) de época sueva muestran un programa estandarizado. Junto con los elementos de fortificación –murallas, estructuras de las puertas y torres– se encuentran también presentes dos conjuntos arquitectónicos: los edificios de residencia y representación real y la capilla de palacio, normalmente según el modelo de Aquisgrán, con la característica forma de una doble capilla de dos pisos[121]. Estas construcciones presentan también una pretenciosa decoración arquitectónica: columnas con capiteles ricamente decorados, arcadas ciegas, losas delicadamente cinceladas, marcos en las portadas, escalinatas y sobre todo las magníficas series de ventanas (arcadas) que dan a las construcciones suevas su inconfundible aspecto. También algunos castillos, residencias de miembros de la alta nobleza (como Dankwarderode en Braunschweig y Wartburg en Eisenach, fig. 13) o castillos de *ministeriales* (como Münzenberg y Wildenburg)[122] presentan un nivel comparable de calidad artística, cuyas formas arquitectónicas y decoraciones hacen pensar en muchas ocasiones que se trata del trabajo de los mismos escultores y constructores.

Se le dedica un enorme cuidado a la decoración de las capillas. Entre las mejor conservadas se encuentran las de Núremberg y Eger, ambas dobles capillas con una rica ornamentación arquitectónica. Siguiendo el modelo de las construcciones regias, tam-

---

[120] Los edificios, los establos, las viviendas de los criados, trabajadores y guerreros han desaparecido en general; cfr. F. Arens, «Die Königspfalz Goslar und die Burg Dankwarderode in Braunschweig», en C. Meckseper (ed.), *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150-1650*, catálogo de la exposición, vol. III, Stuttgart-Bad Canstatt, 1985, pp. 117-149, sobre todo p. 117. La finalidad funcional y las posibilidades de elección de un canon tipológico limitado están tan estrechamente relacionadas que difícilmente se puede distinguir entre modelo o imitación, e incluso hablar de recepción o de «baulichen Zitaten» («citas arquitectónicas») no tiene mucho sentido.

[121] G. Binding, «Wann wurden die staufischen Pfalzen gebaut?», en K. Borchardt y E. Bünz (eds.), *Forschungen zur Reichs-, Papst- und Landesgeschichte. Festschrift für P. Herde*, parte I, Stuttgart, 1998, pp. 223-230; *id.*, «Wohnbauten in staufischen Pfalzen und Burgen», en W. G. Busse (ed.), *Burg und Schloß als Lebensorte in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, 1995, pp. 83-107, véanse también nn. 104 y 108.

[122] Cfr. F. Arens, «Die Königspfalz Goslar», cit., C. Meckseper, «Die Goslarer Königspfalz als Herausforderung für Heinrich den Löwen?», en J. Luckhardt y F. Niehoff (eds.), *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, catálogo de la exposición, vol. II, Múnich, 1995, pp. 237-243; cfr. también J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 151 ss.

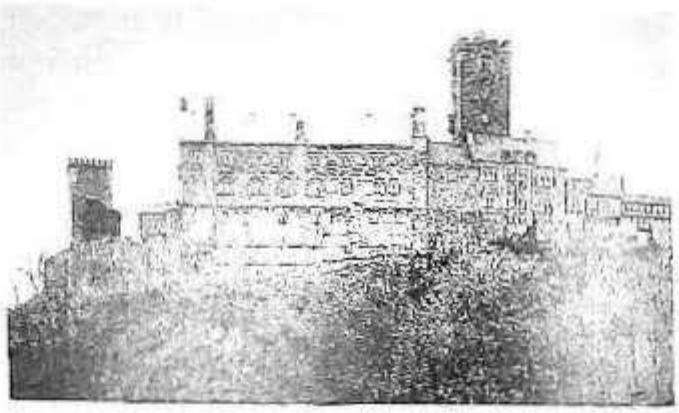


Figura 13. Eisenach, vista del castillo de Wartburg.

bién los obispos y los príncipes laicos construyeron dobles capillas en sus residencias y castillos, por ejemplo, en Neuenburg (en Unstrut), uno de los castillos principales del *landgrave* de Turingia, y en Klosterneuburg, donde los duques de Babenberg hacia 1200 dieron inicio a la construcción de un castillo-residencia. Sólo se puede tener una idea del equipamiento del *Palas* –la zona habitable de un castillo, que significativamente toma el nombre, de manera indirecta, de *palatium*, a partir del francés *palais*– y de los demás edificios profanos gracias a la lectura de los textos literarios, por ejemplo, los poemas épicos caballerescos de Hartmann von der Aue († 1210) o de Wolfram von Eschenbach († 1220)[123].

Así como la construcción con una gran sala de representación *(aula regia)* es necesaria para el palacio del rey, también el salón («sala de los caballeros»), que suele encontrarse en el primer piso del *Palas* y se reconoce desde el exterior por las fastuosas arcadas de las ventanas, lo es para el castillo como lugar para la presentación en público del señor y centro mundano, teatro de importantes reuniones, de imponentes escenas y de acontecimientos solemnes. Respecto al canon de los tres *Prägetypen*[124] («modelos patrón») para las sedes de la nobleza altomedieval –una sala (tipo *hall*), la casa con un piso en forma de sala, y la casa-torre, que se pueden también combinar–, los edificios de representación de los palacios reales prefieren la versión de la casa no fortificada con un piso en forma de sala, en cuya planta principal, el *étage noble* («planta noble»), a la que se accede normalmente por una escalinata, se encuentra, a menudo subdividida por una o varias filas de columnas que la sostienen, la gran sala *(aula regia)* con el sitial realzado o el trono del soberano (como en Aquisgrán y luego también en

[123] *Ibid.*, pp. 145 ss. y *passim*; P. Riché, «Les représentations du palais dans les textes littéraires du haut Moyen Âge», *Francia* V (1977), pp. 161-171; Th. Zotz, «"Camera" et "caminata". Les espaces "privés" du palais royal et leur fonction en Empire d'après les sources écrites», en A. Renoux (ed.), *Aux marches du palais. VIIe congrès international d'archéologie médiévale*, Le Mans, 2001.

[124] Cfr. U. Albrecht, «Halle – Saageschoßhaus – Wohnturm. Zur Kenntnis von westeuropäischen Prägetypen hochmittelalterlicher Adelssitze im Umkreis Heinrichs des Löwen und seiner Söhne», en J. Luckhardt y F. Niehoff (ed.), *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, cit., vol. II, pp. 492-501, sobre todo p. 492; cfr. en general también J. Gardelles, «Les palais dans l'Europe occidentale chrétienne du Xe au XIIe siècle», *Cahiers de civilisation médiévale* XIX (1976), pp. 115-134; A. Renoux (ed.), *Palais médiévaux (France-Belgique). 25 ans d'archéologie*, Le Mans, 1994; *id.* (ed.), *Palais royaux et princiers*, cit.; AAVV, *Schloß Tirol. Saalhauten und Burgen*, cit.

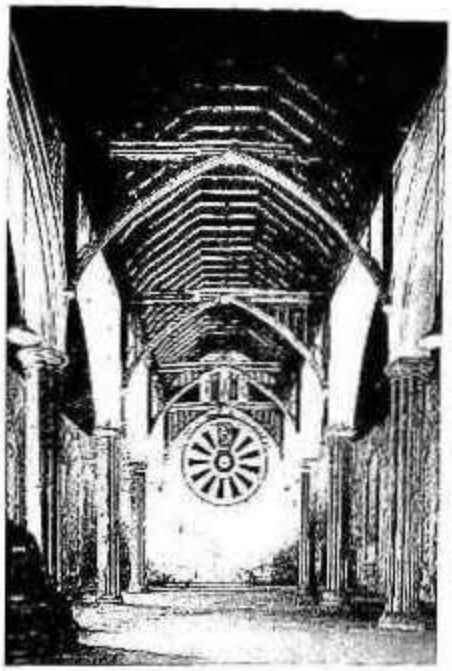


Figura 14. Winchester, gran sala del castillo, h. 1230.

Magdeburgo, Goslar, Gelnhausen)[125]. Normalmente los accesos al mismo nivel se comunican con la (doble) capilla y las habitaciones que, como todo el piso, están provistas de chimeneas, techos con vigas e hileras de ventanas. A diferencia del tipo más viejo de sala (tipo *hall*) en la planta baja, extendido en la Europa normanda occidental y septentrional, y que encuentra unos impresionantes testimonios en las salas con tres naves de Oakham Castle (hacia 1190) y de Winchester Castle (hacia 1230, fig. 14), así como en la sala con una sola nave del palacio de los duques de Aquitania en Poitiers (construido a principios del siglo XIII por Leonor de Poitou, † 1204, fig. 15)[126], el tipo

[125] Cfr. Th. Zotz, «Die Goslarer Pfalz», cit., pp. 256, 272 s. El palacio del obispo de Rávena del siglo V ya presentaba una construcción de varios pisos con un carácter de pretenciosa representación, que se encuentra también en la última fase del palacio de Letrán promovida por León III con salones y capillas, unidas por un pórtico, con un sentido no sólo puramente funcional, que se inspira en el palacio de Constantinopla y especialmente en el ceremonial imperial bizantino (aparición y aclamación); cfr. M. Luchterhandt, «Päpstlicher Palastbau», cit., pp. 116 ss.; C. Meckseper, «Zur Doppelgeschossigkeit», cit., y también n. 90.

[126] Cfr. U. Albrecht, «Halle», cit., pp. 493 ss. Se ha pensado también en la influencia de la arquitectura conventual contemporánea, con los macizos recintos de varias naves de las granjas benedictinas, en la arquitectura de los edificios con un piso en forma de sala. Casi como inspiradas por el palacio ducal de Poitiers –y en un cierto sentido también como una forma de pasaje hacia un tipo «continental»– aparecen la sala de dos naves de los condes de Blois, así como la imponente sala, situada en un piso de cubierta abovedada y reservado a escoltas y servicio doméstico, de una sola nave de 60 metros de larga, que Enguerrand III de Coucy (casado en segundas nupcias con Matilde, la hija de Enrique el León y nieta de Leonor de Aquitania) hizo construir hacia 1225-1230 cerca de su castillo (cfr. *ibid.*, p. 496). El bisabuelo de Leonor, el duque Guillermo V de Aquitania († 1030), ya tenía un *palatium* en Poitiers (cfr. C. Brühl, *Palatium*, cit., vol. I, p. 174, según las noticias procedentes de la crónica de Ademaro de Chabannes). Su corte era entonces un centro de actividad científica y lite-

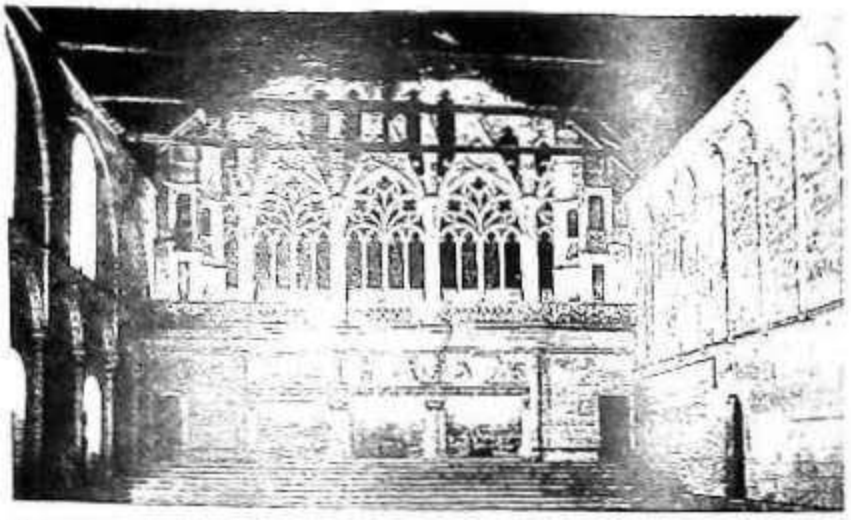


Figura 15. Poitiers, gran sala del palacio de los duques de Aquitania, comienzos del siglo XIII.

de la casa de dos pisos con uno como gran sala está difundido por el centro y el sur de Alemania, la región alpina, Francia e Italia, también en los *palatia* obispales[127] y en los castillos-residencia de la alta nobleza (como, por ejemplo, en la residencia ciudadana de Braunschweig de Enrique el León, † 1195, levantada hacia 1170). En las fuentes contemporáneas este tipo, desde mediados del siglo XI, es conocido, con la habitual pero también característica desenvoltura terminológica, unas veces como *aula*, otras como *domus* y otras como *palatium* o *domicilium*[128].

No sólo en la calidad de las formas ornamentales, así como en general en la arquitectura y la decoración de prestigio, sino también, y sobre todo, en el tamaño de las salas, es donde se manifiesta un nivel similar de pretenciosidad formal, y una comparable y creciente voluntad representativa. Si el *aula regia* de Aquisgrán y los edificios con una gran sala de los *palatia* de Paderborn (en el estado que se encontraban a principios del siglo XI) y de Goslar (siglos XI y XII)[129] todavía pueden presentar orgullosamente 700 metros cuadrados, en cambio las salas de los palacios reales de Gelnhausen y Eger medían sólo 300 metros cuadrados. Las superan el salón del *Palas* de Wartburg (terminado hacia 1200, de unos 560 metros cuadrados) y el de la residencia de Dankwarderode de Enrique el León en Braunschweig (unos 650 metros cuadrados). Sólo en Francia y en Inglaterra se construirán salas aún más grandes. El salón de Poitiers,

---

raria; de esta tradición pudo beneficiarse su nieto, Guillermo IX († 1126), el primer trovador; cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., p. 597.

[127] Los ejemplos de Bamberg, Spira y Worms muestran también para los palacios obispales el modelo básico de una construcción con un piso en forma de sala, comunicada con la catedral en un conjunto rectangular y a la que a veces también se accedía a través de una capilla; cfr. C. Meckseper, «Die Goslarer Königspfalz», cit., p. 242; G. Streich, *Burg und Kirche*, cit., pp. 184 ss.

[128] Como, por ejemplo, en Dudon de Saint-Quentin, *Libri III de moribus et actis primorum Normannorum ducum*, ed. J. Lair, Caen, 1865.

[129] Cfr. Th. Zotz, «Die Goslarer Pfalz», cit., pp. 251, 272 s., que además pone de relieve la ejemplaridad del palacio hecho construir por Ludovico Pío hacia el 820 en Fráncfort con la gran sala en el piso superior de un *aula* de dos pisos.

Figura 16. Londres, gran sala del palacio de Westminster, finales del siglo XII.

donde residen los duques de Aquitania, mide más de 800 metros cuadrados, y las salas del «palais de la cité» («palacio de la ciudad») de París (de mediados del siglo XIII) y de Westminster en Londres (finales del siglo XII, fig. 16) consiguen alcanzar una superficie que es casi el doble (unos 1.500 metros cuadrados)[130].

Debemos imaginarnos estas enormes salas de representación extraordinariamente pintadas. Las paredes estaban completamente decoradas con frescos o, con ocasión de las fiestas, se cubrían con magníficos tapices, elaborados con materiales costosos[131]. Las pinturas murales, de las que no se ha conservado nada salvo pocas excepciones (las más antiguas se remontan al siglo XIII), muestran que en los tapices había representaciones figurativas de motivos bíblicos, mitológicos, literarios, alegóricos e históricos. Las conocemos sólo gracias a la tradición literaria o, más bien, historiográfica. Ésta nos habla de la presencia también en los palacios suevos de ciclos figurativos con una temática relativa a la historia universal. Por ejemplo, Goffredo da Viterbo († hacia 1192) describe una galería con imágenes de reyes (probablemente una especie de cronología de la historia del mundo) que Barbarroja encargó para Haguenau. Este

[130] Cfr. F. Arens, «Die Königspfalz Goslar», cit., pp. 120 s.; 130; C. Meckseper, «Die Goslarer Königspfalz», cit., pp. 241 s.; U. Albrecht, «Halle», cit., pp. 493 s.; cfr. también J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., p. 152.

[131] Dan una buena idea de los motivos figurativos de estos costosos tejidos, especialmente expuestos a la caducidad, la famosa tapicería de Bayeux, una de las más importantes fuentes para la cultura material de la sociedad nobiliaria del periodo en torno a 1100, o los grandes tapices de *Tristán* del convento de Wienhausen (en Celle, hacia 1300). De otros tapices podemos tener noticia sólo por la tradición literaria. Por ejemplo, el obispo y poeta francés Baudri de Bourgueil († 1130) hace una descripción –probablemente ficticia, pero que solamente reúne las reales posibilidades del tiempo– de la cámara ricamente decorada de la condesa Adela de Blois († 1137, hija del rey Guillermo de Inglaterra), con sus tapices en los que aparecen representadas escenas de la Biblia (la Creación, el Paraíso, el Diluvio), de la mitología griega (Troya) y romana, así como de la historia de la época (la batalla de Hastings y la conquista normanda de Inglaterra), con el techo pintado con el cielo estrellado y los signos del zodiaco, además de un planisferio en el suelo de mármol, y también la cama, rodeada de esculturas alegóricas (la Filosofía, las Siete Artes Liberales, la Medicina). Cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 153 ss.

programa figurativo se relaciona también con una tradición carolingia; en efecto, Ermoldo Nigello († después del 830), en su poesía en honor de Ludovico Pío, narra que la sala grande del *palatium* de Ingelheim estaba decorada con un ciclo similar, que en doce imágenes dobles representaba la historia de los soberanos, desde el babilonio Nino, pasando por Alejandro, Augusto y Constantino, hasta Carlomagno. Las paredes del *aula regia* de Aquisgán debían de estar pintadas con escenas de las guerras de Carlomagno y con representaciones alegóricas de las siete artes liberales[132]. En su panegírico en versos, el *Liber ad honorem Augusti*, ricamente ilustrado y típico ejemplo de una literatura cortesana dedicada a la benevolencia del soberano, Pietro de Éboli († hacia 1221) comenta otro ciclo figurativo con escenas de la historia universal, que cubre seis vanos del palacio del emperador Enrique VI (probablemente en Palermo) y que presenta la historia de la humanidad desde la creación del mundo hasta la coronación de Federico Barbarroja[133]. Por último, Liutprando de Cremona († hacia el 972) nos cuenta que (*Antapodosis* II, 31) el rey Enrique I había hecho representar su victoria sobre los húngaros en 933 en el último piso del palacio de Merseburg («superiori cenaculo domus»)[134]. De esta forma, el edificio central con una gran sala se transforma en el espacio de autorrepresentación señorial con el recuerdo de una victoria, así como también todo el conjunto de un *palatium* puede tener la función de un monumento triunfal. Así por lo menos es como se entendía la imposición de Federico Barbarroja cuando en 1158 ordenó a los milaneses que construyeran un *palatium imperiale* como símbolo de su acatamiento, y una motivación parecida se encuentra también en el procedimiento de edificar demostrativamente, con piedras de la Milán destruida, los palacios de Monza, Vigentino, etcétera.[135]

Del mobiliario habitual –mesas y bancos, arcones y baúles– en los testimonios escritos sólo se le da importancia a la cama, el único mueble cómodo que, con su forma de rico lecho suntuoso lleno de almohadones y colchas, representa un objeto de gran prestigio que constituye por tanto un don predilecto en los círculos de la alta nobleza, así como las fastuosas tiendas de campaña que en la literatura cortesana se comparan muchas veces con castillos móviles o con sus *Palas*[136]. El lecho también como casi un símbolo de poder desempeña un papel protagonista en un episodio recordado por Ditmaro de Merseburg († 1018). Según éste, un indignado Otón I reprendió y castigó al arzobispo de Magdeburgo porque había conducido a su iglesia al ambicioso duque de Sajonia con todas las formas del ritual de la entrada solemne, con toque de campa-

---

[132] Cfr. W. Jacobsen, «Herrschaftlichen Bauen», cit., p. 93; J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 157 s.

[133] *Ibid.* y pp. 648 ss. Th. Kölzer, «Der Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis des Petrus de Ebulo», en J. Luckhardt y F. Niehoff (eds.), *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, cit., vol. II, pp. 41-46. La nave de la Capilla Palatina de Palermo, al mismo tiempo magnífica y única por su mezcla de lenguajes formales bizantinos, occidentales e islámicos, servía como *aula regia*. Claramente dividida por el espacio de la cabecera, bajo la cúpula, se extiende debajo de la famosa cubierta de madera de época de Rugiero II, pintada por artistas árabes con escenas de la vida de la corte, músicos, caballeros en la batalla, animales heráldicos y mitológicos; cfr. W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Capella Palatina in Palermo*, Princeton NJ, 1997.

[134] Cfr. Th. Zotz, «Die Goslarer Pfalz», cit., p. 250.

[135] Cfr. n. 92, así como Th. Zotz, «Präsenz und Repräsentation», cit., pp. 177 ss.

[136] Cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 158 ss., 168 ss.

nas y velas, y sobre todo porque no había impedido que a continuación éste –seguramente en el palacio real– en compañía de los obispos se sentara a la mesa en el puesto del emperador y que luego incluso durmiese en su cama[137].

A juzgar por sus condiciones en época sueva, la mayoría de los palacios-castillo están construidos de manera que el *Palas* incluya una parte de las murallas. Sus espléndidas ventanas situadas en lo alto de la fachada exterior, que en algunos de estos edificios le dan un aspecto casi de castillo (aquí en el sentido de una morada-residencia no fortificada), desde el punto de vista defensivo no sólo eran inútiles, sino que además eran peligrosas. De lo que se deduce que el programa arquitectónico de los palacios reales y castillos de la Alta Edad Media había sido concebido sólo en parte con una perspectiva militar. Los palacios reales y los castillos son edificios de prestigio de la alta nobleza y tienen siempre una función representativa, una función altamente simbólica: son la manifestación del señorío y sus derechos, de la autoridad y la riqueza.

En cuanto símbolos de poder duraderos, los palacios reales y los castillos-residencia suelen poseer además, como escenario adecuado para demostrar las prerrogativas nobiliarias y para subrayar el poder del soberano, jardines con animales, reservas de caza y lagos artificiales. Por supuesto, la reserva de caza mayor compuesta por la fauna local protegida por recintos normalmente amurallados sirve en principio sólo como pasatiempo y, unido a éste de modo pragmático, como provisión de víveres; pero, por otro lado, también sirve al deseo de exhibición, sobre todo cuando en una especie de casa de fieras se pueden observar con admiración animales raros o exóticos regalados al rey o a los príncipes por otros soberanos. Pero aún más codiciados son los lugares que, a veces más allá de los recintos de estas reservas, ofrecen numerosas ocasiones para dedicarse a la caza. Se crea de esta forma (según el modelo ya presente en Aquisgrán y copiado en Compiègne)[138] un nexo casi tradicional entre palacio y bosque, que caracteriza especialmente a las numerosas nuevas fundaciones del periodo sueve[139] (en las que por «bosque» se entiende no sólo una foresta, sino al mismo tiempo también un territorio concreto del rey como unidad administrativa de su hacienda). El palacio real de Haguenau, en Alsacia, está rodeado por el conocido como Bosque Sagrado («Heiligen Forst»), aún hoy una inmensa zona boscosa; también el palacio de Kaiserslautern se encuentra en el centro de un área de señorío real y de un sistema de castillos en el corazón de un bosque (Lutra[140]), y al palacio de Gelnhausen pertenece otro bosque real (el llamado «Büdinger Reichsforst»).

Independientemente de su aprovechamiento económico, lo que le da una gran importancia a los bosques es sobre todo la caza. La defensa de la exclusividad del dere-

[137] Ditmaro de Merseburg, «Chronicon», cit., II, 28, pp. 72 s.

[138] Cfr. H. Kaspers, *Comitatus Nemoris*, cit.; R. Kaiser, «Aachen und Compiègne», cit.; L. Falkenstein, *Karl der Große*, cit., pp. 33-45.

[139] Cfr. K. Bosl, «Pfalzen und Forsten», en AAVV, *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. I, Gotinga, 1963, pp. 1-29; J. Semmler, «Der Forst des Königs», en *id.* (ed.), *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, 1991, pp. 130-147; Th. Zotz, «Beobachtungen zu Königtum und Forst im früheren Mittelalter», en W. Rösener (ed.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Gotinga, 1997, pp. 95-122.

[140] Cfr. V. Rödel, «Der Lauterer Reichsgutkomplex. Eine Zwischenbilanz», en L. Fenske (ed.), *Deutsche Königspfalzen*, cit., vol. IV, pp. 409-445.

cho de caza, como la lucha y la guerra, forma parte de los atributos típicos de la vida nobiliaria, además de ser la base determinante de la mentalidad señorial. La caza –también la «caza silenciosa» con halcones y otras aves de presa– sirve por ello no sólo como entrenamiento del cuerpo y como diversión, no es sólo un pasatiempo amado por la nobleza medieval, practicado en sus viajes, sino que también es una parte esencial de la vida cortesana. Como la guerra, representa la ocasión y la necesidad de una acción común, y al mismo tiempo ofrece la posibilidad a cada uno de demostrar su valor y de hacerse respetar. Además, en este especial sistema de comunicación e interacción, determinado por la *praesentia regis*, la caza en compañía de sus fieles o de compañeros de batida cuidadosamente elegidos desempeña una importante función política: es un ambiente que da la imagen de una comunidad, donde se cuida la amistad *(amicitia)*, donde «incidentalmente» también se sondean, se negocian y se establecen acuerdos, donde –como en las dietas– se toman o se elaboran decisiones[141]. Ya el capellán de la corte y yerno de Carlomagno, Angilberto († 814), hablaba de las batidas de caza con valor representativo de la corte en el gran jardín con animales del palacio de Aquisgrán, que se llevaban a cabo incluso con piezas de caza local (bisontes y uros).

Se han documentado algunos jardines con animales para una serie de palacios –como Attigny, Compiègne, Ingelheim, Francfort y Ratisbona– de época carolingia[142]. El mismo tipo de parque con animales –así suena el nombre francés *(parc)* y el inglés *(park)*, mientras que el nombre usado en lengua vulgar en Alemania es *Brühl*– fue descrito por Rahewein en el palacio de Barbarroja en Kaiserlautern, con su enorme estanque de peces, parecido a un lago, y con la reserva de caza, que como todo el conjunto despiertan la admiración de los observadores[143]. Estos parques con animales y reservas de caza, que se sitúan en la tradición de los antiguos *vivaria*, *leporaria* o *roboraria*, y de cuyo mantenimiento suelen ocuparse los musulmanes, se extienden desde finales del siglo XII por toda Europa occidental (luego también serán conocidos como *garennes*). En Inglaterra, donde en el siglo XVIII Juan de Salisbury († 1180, autor del *Policraticus*) critica los recintos, a sus ojos excesivamente numerosos, para la defensa

---

[141] Con este fondo resulta comprensible que muchos príncipes eclesiásticos se dedicaran de buen grado y con pasión a la caza, aunque precisamente por este motivo hayan sido especialmente criticados. Cfr. en general W. Rösener (ed.), *Jagd und höfische Kultur*, cit.; J. Bumke, *Höfische* Kultur, cit., pp. 167 s.; Th. Zotz, «Spiel und Sport in der Adelsgesellschaft. Unterhaltung und Training», en *Spiele, Sport und Kurzweil im Mittelalter*, Stuttgart, 2004; sobre el hospedaje relacionado con la caza cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., pp. 199-205.

[142] Cfr. K. Hauck, «Tiergärten im Pfalzbereich», en AAVV, *Deutsche Königspfalzen*, cit., I, pp. 30-70, para Aquisgrán, Pavía, etc., cfr. H. Fichtenau, *Lebensordnungen*, cit., p. 223.

[143] Otón de Frisinga, «Gesta Friderici», cit., p. 345: «[...] apud Lutra domum regalem ex rubris lapidibus fabricatam non minori munificentia accuravit. Etenim ex una parte muro fortissimo eam amplexus est, aliam partem piscina ad instar lacus circumfluit, piscium et altilium in se continens omne delectamentum ad pascendum tam visum quam gustum. Ortum quoque habet contiguum cervorum et capreolorum copiam nutrientem. Quorum omnium regalis magnificentia et maior dictu copia opere pretium spectantibus exhibet [...]» («[...] en Kaiserslautern hizo edificar con piedras rojas una residencia real construida con magnificencia no inferior. En efecto, por un lado la rodeó con una muralla solidísima, y por el otro la dotó de un estanque tan grande como un lago, que contenía todo tipo de peces y aves para satisfacer tanto la vista como el gusto. Junto a éste hay un parque que sirve para alimentar a un gran número de ciervos y corzos. La magnificencia real de todas estas cosas y la riqueza mayor que decir [se pueda] de esta obra revela a quienes la contemplan la ostentación [...]»); véase n. 103.

y la cría de los amados gamos *(deer farming)*, el *palatium* real de Woodstock (Oxfordshire), que en el *Domesday Book* (1086) se incluía junto a Shotover, Stowford, Cornbury y Wychwood entre las «dominice foreste regis», encarna el típico conjunto de bosque, palacio real para la caza y jardín con animales. Allí están encerrados, en una especie de casa de fieras, animales exóticos y peligrosos como leones, leopardos, linces, camellos y hasta un puerco espín; Enrique II († 1189) enriqueció de manera particular Woodstock, donde una serie de «grandes» ingleses tienen también sus alojamientos *(mansiones)*, llegando a transformarse el lugar durante el siglo XIII en una aglomeración urbana[144]. En 1183 el soberano francés Felipe II Augusto († 1223) mandó rodear con un muro el parque con animales de su palacio real de Vincennes. Allí se guardaban también los animales (ciervos, gamos) que le había regalado su vasallo Enrique II de Inglaterra, como gesto de amistad y como acto diplomático.

La combinación de *palatium, domus* o *castrum*, como lugar de descanso para el soberano y el séquito de cazadores, con un parque con animales, una casa de fieras para los animales exóticos, estanques y huertos encarna un tipo particular y único: el de los palacios reales para la caza *(palatia nemoris)* o palacios de recreo, es decir, residencias de verano *(loca solatiorum)*, poco fortificadas, con el aspecto de un castillo. Puede que se inspire en los modelos orientales que se conocían no tanto a través de las cruzadas, como por las clásicas zonas de contacto como España y Sicilia. Los primeros y más espléndidos edificios de estos «parques de recreo» se encuentran, de hecho, cerca de Palermo, en La Zisa y en La Cuba (fig. 17), con sus estanques, sus jardines de naranjos y limoneros; en Favara, donde Ruggero II mandó construir un lago artificial para la cría de peces; y en Altofonte, con sus reservas de caza de gamos, corzos y jabalíes[145]. Federico II, gran aficionado a la caza, llevó esta tradición normanda al continente, donde se formó una auténtica red de palacios de caza de este tipo *(palatia nemoris)* y residencias de verano *(loca solatiorum)* en Basilicata y en Capitanata (Apulia), cerca de su residencia favorita, Foggia, pero también en la zona del Gargano y en el monte Vulture[146]. En

---

[144] Cfr. H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., p. 163; sobre una crítica a la gran pasión por la caza de Enrique II († 1189) cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 583 s.

[145] El *palatium* de Csepel, en una isla del Danubio, en Budapest, servía a los Arpad como palacio de caza (con una caballeriza); en 1189 Barbarroja fue huésped del rey Bela III, educado en Bizancio; cfr. E. Eickhoff, *Friedrich Barbarossa im Orient. Kreuzzug und Tod Friedrich I.*, Tubinga, 1977, pp. 57 s. Se pueden comparar con éste el *palatium* de Olite, la residencia favorita del rey de Navarra en el siglo XIV, o –al menos en parte– los recintos, jardines principescos para la caza mayor de los duques de Anjou (Berre), de Bretaña (Rhuys-Suscinio, Châteaulin), Normandía (Rouen/Sainte-Vauburg), Borgoña (Hesdin, Conflans), o de los condes de Saboya (Chambéry) y de otras dinastías (y que también fueron decorados y amueblados principalmente durante la última Edad Media).

[146] Citaremos como ejemplos San Lorenzo in Pantano (Foggia), con su amplio parque para la caza, completamente cercado por un muro, un vasto conjunto de bosques y un gran estanque, Sala (entre San Severo y el Monte Gargano), el Palacio de San Gervasio (¿con una caballeriza?), Salpi (¿Salapia?, al sudoeste de Foggia, con un recinto para los halcones), Guardiola, San Agapito, Apricena (con un lago interior para la caza con halcón de garzas y otras aves acuáticas), Gravina di Puglia, Castel Lagopesole, Castelfiorentino, Castel del Monte (¿?), Ordona (¿?), además de Belvedere in Marano de Nápoles; cfr. A. Cadei, «Modelli e variazioni federiciane nello schema del "castrum"», en A. Esch y N. Kamp (eds.), *Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr* [1994] / *Federico II*, Congreso del Instituto Histórico Alemán de Roma en el VIII Centenario del nacimiento, Tubinga, 1996, pp. 465-475, sobre todo pp. 468 ss.; C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 313 ss.; C. A. Willemsen, «Die Bau-

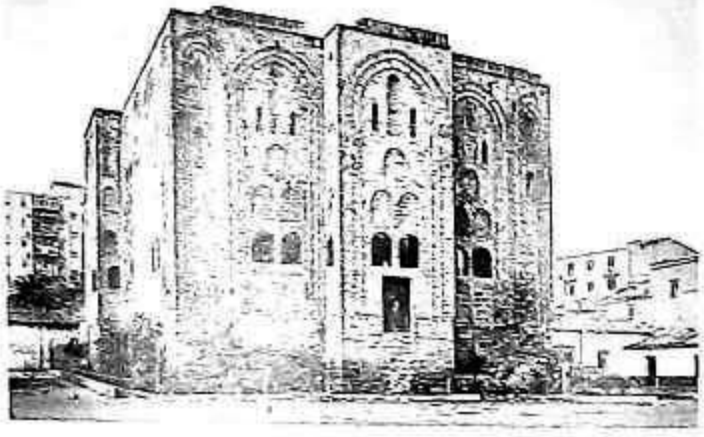


Figura 17. Palermo. *La Cuba*, vista del exterior. 1180.

época de los angevinos era el senescal, según el modelo francés, el que tenía la competencia de los castillos de caza en el sur de Italia *(forestae, domus de foresta)*[147]. El *palatium* de Seligenstadt (en el Meno), construido en época de Federico II y probablemente inspirado en modelos del sur de Italia –ubicado cerca de un bosque (Dreieich) y junto a un río (para la caza de aves y para la pesca)–, también debió de pertenecer a este tipo de castillo para la caza (*palatium nemoris*)[148].

Palatium – curia – curialitas: palacio, corte y cultura cortesana

Con el rey y la reina[149] viajan siempre una serie de personas, su séquito más cercano, hombres y mujeres, religiosos y laicos, nobles y no nobles, todos los que están en

---

ten Kaiser Friedrichs II. in Süditalien», en AAVV, *Die Zeit der Staufer*, cit., vol. III, pp. 143-163, sobre todo p. 145; G. M. Radke, «The Palaces of Frederick II», en W. Tronzo (ed.), *Intellectual Life at the Court of Friedrich II of Hohenstaufen*, Washington DC, 1994, pp. 179-186. D. Leistikow, «Castra et domus. Burgen und Schlösser Friedrichs II. im Königreich Sizilien», en K. Kappel *et al.* (eds.), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, München-Berlin, 1996, pp. 21-34; *id.*, «Bemerkungen zum Residenzpalast Friedrichs II. in Foggia», en A. Knaak (ed.), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, München-Berlin, 1997, pp. 66-80. Sobre los castillos suevos en el sur de Italia, su estudio y su restauración véase en general H. Houben, «Le ricerche di Eduard Sthamer sulla storia del Regno», en A. Esch y N. Kamp (eds.), *Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts*, cit., trad. italiana, pp. 109-127; *id.*, «Der deutsche Beitrag zur interdisziplinären Erforschung der Kastelle Friedrichs II. und Karls I. von Anjou. Bilanz und Perspektiven», en K. Kappel *et al.* (eds.), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, cit., pp. 33-49; C. A. Willemsen, «Die Bauten», cit.; K. Kappel, «Albert Renger Patzsch und die "Hohenstaufenburgen in Süditalien"», *Burgen und Schlösser* XXXVIII (1998), pp. 140-149; así como C. D. Fonseca (ed.) *«Castra ipsa possunt et debent reparari». Indagini conoscitive e metodologie di restauro delle strutture castellane normann-sveve*, 2 vols., Roma, 1998. Sobre los palacios *(palatia)* de caza de los Carolingios, Otones y Capetos (por ejemplo, la *domus de foresta* de Luis VII en St.-Martin-d'Auxigny en Bourges) cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 32 s., 40, 120, 250; para los Otones cfr. también J. W. Bernhardt, *Itinerant Kingship*, cit., p. 139 s.

[147] Cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 328 ss., 336.

[148] Cfr. Binding, «Das Palatium in Seligenstadt, ein Bau Friedrichs II.», *Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde*, nueva serie, XXVI (1961), pp. 240-261; *id.*, *Deutsche Königspfalzen*, cit., p. 396.

[149] Sobre el papel y el significado de la reina, que suele viajar con su propio séquito y a veces también sin su marido, es decir, que está envuelta en el sistema del «itinerant kingship», pero de cuyo caso no se ha ocupado

estrecha relación con ellos en el más auténtico sentido de la palabra[150]: los sirven, los protegen, los cuidan, los informan, les dan consejos, escriben para ellos, administran sus bienes y sus ingresos, en su nombre dictan disposiciones y asumen altos cargos de gobierno, se ocupan de la salud de sus almas, y con el oficio divino y el ceremonial festivo (también con reliquias milagrosas y otros símbolos del poder, como, por ejemplo, las insignias del reino) proveen a la representación religiosa, confiriendo de esta manera a la del soberano un aura carismático-sacral. Esta variada compañía de personas forma el *palais itinérant*. Esta compleja entidad social, que en primer lugar, y conforme a su localización topográfica y su proximidad al soberano, se define también *como palatium, aula, domus* o *palatini, aulici (palatini), domestici*[151], constituye los cimientos, la estructura portante de la corte real, para la cual, a partir del siglo XI –también como signo de un cambio efectivo–, comienza a difundirse el nombre de *curia* (que, de la misma manera, desde la Antigüedad había sido utilizado con un amplio espectro de significados, variantes entre grupo de personas, entre función y entre asamblea y actividad)[152].

Más grande y diferente en cuanto al tamaño y los gastos, pero igual en lo que se refiere a la estructura y al modo de funcionar que los centros de poder de la alta nobleza, la *curia regia* se forma en torno a la casa *(domus, oikos),* al gobierno de la casa del soberano, y se organiza en distintos oficios *(officia, ministeria, métiers)* al servicio de la persona del rey, que todo lo domina, así como de su familia más cercana, el círculo de personas que pertenecen a su dinastía por lazos de sangre o por matrimonio, compuesto por mujeres, niños y otros allegados. También forma parte directa del mismo,

---

mucho la investigación, cfr. A. Fößel, *Die Königin im mittelalterlichen Reich. Herrschaftausübung, Herrschaftsrechte, Herrschaftsspielraume,* Stuttgart, 2000, pp. 81 ss., 95 ss.; también K. U. Jäschke, *Notwendige Gefährtinnen. Königinnen der Salierzeit als Herrscherinnen und Ehefrauen im römisch-deutschen Reich des II. und Beginnenden 12. Jahrhunderts,* Saarbrücken, 1991, y H. Fichtenau, *Lebensordnungen,* cit., pp. 241 s.

[150] Descrito por Joinville, uno de los más estrechos confidentes de san Luis, con «nous qui étions autour de lui» («nosotros que estábamos a su alrededor»); cfr. J. Le Goff, *Saint Louis,* cit., p. 744; también G. Tellenbach, «Der Charakter Heinrichs IV», en G. Althoff *et al.* (eds.), *Person und Gemeinschaft im Mittelalter. Festschrift für K. Schmid,* Sigmaringen, 1988, pp. 357 s.

[151] Cfr. n. 77. En este sentido podría ser instructivo echarle también una ojeada a su evolución –muy discutida– en el norte de España: el *aula regis* en el siglo VII es el nombre del consenso, político y deliberativo, con determinados derechos consultivos del reino visigodo, cuyo núcleo está formado por el *palatium* o círculo de personas que pertenece al *officium palatinum,* completado por latifundistas, condotieros y otros funcionarios nobles y consejeros del rey. Gracias a Alfonso II («el Casto», 791-842), ésta renace con el nombre de *palatium regis* o *palatium collegium* (con una capilla erigida, más tarde llamada Cámara Santa, como órgano central) de los reyes de Asturias y León en la antigua residencia de Oviedo, que a principios del siglo X fue trasladada a León (donde a partir del siglo XI se encuentra la *curia regis*); cfr. C. Sánchez-Albornoz, «El *palatium regis* asturleonés», *Cuadernos de Historia de España* 59-60 (1976), pp. 5-104; para el periodo más antiguo cfr. E. Ewig, «Zum christlichen Königsgedanken im Frühmittelalter», en *id., Spätantikes und fränkisches Gallien. Gesammelte Schriften (1952-1973),* H. Atsma (ed.), vol. I, Múnich, 1976, pp. 3-71, pp. 21, 25 y 32.

[152] Desde el pontificado de Urbano II († 1099) el término *curia (romana)* –quizás a partir del modelo laico de la *curia regis*– también significa «corte», es decir, el nuevo organismo formado por los cardenales, para la administración central y judicial de los pontífices en Roma, que tiene su origen en los cargos y en las instituciones del *episcopium (patriarchium) Lateranense* y luego del *palatium Lateranense.* Un cambio parecido de significado se produce también en lo que se refiere a los *episcopia* o *palatia* de los príncipes eclesiásticos y laicos, que, como sedes administrativas y judiciales, residencias y cortes de feudatarios, ahora también se llaman *curia (episcopi, ducis,* etc.).

como *familia regis* en el sentido más amplio del término, el séquito estable, el entorno del rey y de la reina, que junto con el personal a su servicio, como los capellanes y los padres confesores, incluye a todos aquellos con los que les une una especial confianza e intimidad, una *familiaritas*, con los que tienen contacto día tras día, con los que hablan, que conocen su opinión y sus ideas, y cuyos consejos siguen a menudo. Aunque no existan unos límites claros, ese grupo de *familiares* que están cerca del rey como interlocutores de confianza, con frecuencia unidos a él por vínculos de parentela, personas que le dan consejos o «amigos» con una influencia informal, ese grupo, que se puede comparar con el modelo arcaico de una clientela, puede representar el lado más «privado», más íntimo de la *familia regis*; por el contrario, su lado público, dirigido a la acción exterior, está formado –aunque en él coincidan algunas personas– por unos especiales puestos en la corte (*ministeria*) y por consejeros oficiales (*consiliarii*), por los miembros de la cancillería y de la capilla palatina, a los que les corresponde la parte «ejecutiva» del poder junto con su organización y administración.

Domus y *familia*, el sólido círculo de parientes, servidores, ayudantes y confidentes del rey, que están a su lado de forma estable y que lo acompañan constantemente, también durante sus viajes, forman el *apparatus*, tan necesario como conveniente para la representación señorial, ese grupo diferenciado de personas que constituye la corte en sentido estricto; a la *curia regis* en un sentido más amplio hay que añadirle también los príncipes eclesiásticos y laicos que desean la presencia del rey (*curia ordinaria*) cuando el *royal progress* lo conduce cerca de ellos, o que se presentan, normalmente invitados, a las dietas importantes que se convocan con ocasión de una aclamación festiva (*curia plena, solemnis, generalis*), y es entonces –en los lugares centrales de la representación regia– cuando toman parte como consejeros o como colegio judicial en el tribunal de corte[153]. Si la corte restringida, que comparte la vida cotidiana del rey y está siempre de viaje con él, permanece relativamente limitada en su estructura e inalterada, la corte ampliada, en cuanto asamblea que cambia cada vez *ad hoc* y con unas específicas agrupaciones regionales, se compone, en cambio, de quienes desean estar cerca del rey y a veces incluso lo escoltan durante una parte de su camino, con el fin de corresponder al favor de la *praesentia* con el honor de su presencia (y, por supuesto, también para servir a sus objetivos). De esta forma, los «grandes» que en cada ocasión constituyen la *curia regis* representan la extensión en el espacio del señorío real, y con esta dimensión política la corte puede ser vista como un reflejo o, mejor dicho, como una instantánea del reino.

---

[153] Sobre la curia como dieta en el sentido de una reunión de los grandes con una composición bastante casual (al contrario que el *Reichstag* tardomedieval, que contaba con un número de participantes reglamentario) cfr. P. Moraw (ed.), *Deutscher Königshof, Hoftag und Reichstag im späteren Mittelalter*, Stuttgart, 2002; *id.*, «Hoftag und Reichstag von den Anfängen im Mittelalter bis 1806», en H. P. Schneider *et al.* (eds.), *Parlamentsrecht und Parlamentspraxis in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlín, 1989, pp. 3-47; *id.*, «Versuch über die Entstehung des Reichstags», en H. Weber (ed.), *Politische Ordnungen und soziale Kräfte im Alten Reich*, Wiesbaden, 1980, pp. 1-36; E. Schubert, *König und Reich. Studien zur spätmittelalterlichen deutschen Verfassungsgeschichte*, Gotinga, 1979, pp. 323 ss.; cfr. también H. Patze, «Friedrich Barbarossa», cit.; P. G. Schmidt, «Curia und curialitas. Wort und Bedeutung im Spiegel der lateinischen Quellen», en J. Fleckenstein (ed.), *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, Gotinga, 1990, pp. 15-26; Th. Zotz, «Der Reichstag als Fest», cit.

El contacto con el rey y la proximidad del soberano no sólo se produjeron de forma relativamente esporádica en el reino alemán; de hecho, las cortes europeas se caracterizarán hasta finales de la Edad Media por una gran fluctuación, por un continuo ir y venir. Creemos –aunque también al final se visitará al rey en la corte en la que reside más o menos de manera estable– que se trata de una duradera herencia del sistema del *itinerant kingship*, que ha aceptado sólo una organización rudimentaria de la restringida *curia regis*. Sólo en las fases en las que se detenía, asumiendo casi la duración de una auténtica residencia en una o pocas capitales[154] –la corte de Carlomagno en Aquisgrán puede servir de ejemplo temprano, así como de modelo–, se llega a la creación de unos perfiles estables, de una continuidad y de unas competencias de carácter institucional. Pero el grupo de personas que recibe el nombre de *curia regis* seguirá siendo durante mucho tiempo, incluso para sus contemporáneos que lo vivieron de cerca, más bien provisional e improvisado, incomprensible y hasta inhospitalario por el incesante vagar, pero sobre todo estaba completamente subordinado a la voluntad y al humor del rey. Así el docto Pedro de Blois († hacia 1204), alejado como preceptor de príncipes de Palermo a Inglaterra, con palabras emocionadas lamenta que la corte itinerante de Enrique II fuera de aquí para allá al antojo del rey, sin ningún miramiento hacia los planes previstos o hacia la necesidad de los miembros de la corte de un poco de comodidad[155].

Como testimonio del descontento de los «intelectuales» eclesiásticos al servicio de un soberano, cuya presencia, que va aumentando a partir del siglo XI, modifica de manera determinante el ambiente de la *curia*, y que saben afrontar el peculiar fenómeno social de la vida cortesana incluso con una reflexión crítica[156], se puede considerar tam-

---

[154] Sobre la cuestión de las «capitales» medievales y de la formación de las residencias cfr. A. Schulte, «Anläufe», cit., Th. Mayer, «Das deutsche Königtum», cit.; W. Berges, «Das Reich ohne Hauptstadt», cit.; H. C. Peyer, «Das Aufkommen», cit.; E. Ewig, «Résidence et capitale pendant le haut moyen âge», *Revue Historique* CCXXX (1963), pp. 25-72; C. Brühl, «Zum Hauptstadtproblem im frühen Mittelalter», en H. M. Frhr. von Erffa y E. Herget (eds.), *Festschrift fur Harald Keller*, Darmstadt, 1963, pp. 45-70, *id.*, «Remarques sur les notions de "capitale" et de "résidence" pendant le haut moyen âge», en *Journal des Savants*, 1967, pp. 193-215; W. Goez, «Das Hauptstadtproblem Italiens vom Beginn des Mittelalters bis in die Gegenwart», en A. Wendehorst y J. Schneider (eds.), *Hauptstädte. Entstehung, Struktur und Funktion*, Neustadt-Aisch, 1979, pp. 61-74.

[155] Pedro de Blois, *Epistulae* (Migne, *PL*, CCVII), n.º 14, col. 49: «Post longa taedia exspectationis incertae, cedebat nobis ad solatium, ibi hospitari, ubi sperabatur hospitiorum et victualium copiam inveniri [...] Porro [...], mutata voluntate rex alio divertebat, ubi forte unicam domum, et sufficientiam victualium, quae nulli communicabantur, habebat [...]» («Después del largo tedio de una espera incierta, nos llegó el consuelo de ser hospedados allí donde esperábamos encontrar abundancia de aposentos y de provisiones [...] Pero luego [...], como cambió de idea el rey, nos dirigimos a otra parte, donde a duras penas él tenía un alojamiento, y víveres sólo para él, que no se distribuían a nadie [...]»); cfr. R. Köhn, «"Militia curialis" Die Kritik am geistlichen Hofdienst bei Peter von Blois und in der lateinischen Literatur des 9-12. Jahrhunderts», en A. Zimmermann (ed.), *Soziale Ordnung im Selbstverständnis des Mittelalters*, parte I, Berlín, 1979; pp. 227 ss.; H. F. Richardson y G. O. Sayles, *The Governance*, cit., pp. 240 s.; R. W. Eyton, *Court, Household and Itinerary of King Henry II*, London, 1878.

[156] Cfr. solamente J. Fleckenstein, «"Miles" und "clericus" am Königs- und Fürstenhof», en *id.* (ed.), *Curialitas*, cit., pp. 302-325; J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 583 ss., con ejemplos de las críticas a la vida disoluta de los *viri curiales* en cuanto hipócritas, aduladores, cotillas, personas que hablan siempre de sí mismas, ávidos, derrochadores, etc., sobre todo en la corte inglesa del siglo XII (Orderico Vitale, *Historia ecclesiastica*; Juan de Salisbury, *Policraticus*; Pedro de Blois, *De palpone et assentatore*, Giovanni di Altavilla, *Architrenius*; Nigellus Wireker o De Longchamps, *Tractatus contra clericales et officiales clericos*).

bién la famosa afirmación del sarcástico Walter Map († 1209), que confiesa con franqueza que aunque él mismo vivía en ella y hablaba de ella, en realidad no sabía qué era la corte[157]. Así que, con la mirada puesta en los tan bien ordenados «buenos tiempos antiguos» del reino de Enrique I (1100-1135), en el que existía una precisa planificación del itinerario y de las paradas, el mordaz galés recuerda también las numerosas antipatías que la nueva vida en la curia le reservaba. La corte no era el infierno, pero se le parecía mucho; por su agitada e incesante existencia errante, la comparaba sobre todo con la procesión de espectros de la *Wilden Jagd* («la caza salvaje»):

> Éstos [los espectros en procesión] deben de habernos transmitido a nosotros, pobres desgraciados, el vagar, este continuo viajar durante el cual estropeamos nuestra ropa, destruimos reinos enteros, mandamos a la ruina nuestros propios cuerpos y nuestros animales y no encontramos tiempo para buscar la medicina para nuestras almas[158].

A pesar de que duró mucho tiempo esta subordinación a las necesidades y a los deseos y caprichos del soberano, el conjunto de personas reunidas en torno a él, esto es, la *curia regis* –también como sede del poder, con sus exigencias y mecanismos al principio más bien ocultos–, manifiesta muy pronto su dimensión institucional, cuya evolución y cuya organización en cada uno de los *regna* de Occidente se produce de manera completamente diferente, aunque es posible encontrar algunos rasgos comunes. Pese a que las estructuras informales y una escasa definición de las competencias se mantengan durante mucho tiempo como las características de este especial modo de ejercer el señorío, junto a la figura central del rey entra en escena, de forma gradual, una organización que se va haciendo cada vez más evidente. Ésta tiene todavía poco en común con el aparato de poder o incluso con la burocracia en el sentido moderno del término, y sin embargo muestra, allí donde el *itinerant kingship* se ha reducido (Inglaterra, Francia, sur de Italia), una diferenciación, una consistencia y una continuidad crecientes a partir del siglo XII.

El conjunto de los miembros, ordenado jerárquicamente, de la *curia regis*, entendido como un grupo más o menos numeroso de personas con funciones diversas y con tareas administrativas (entre las cuales tienen un papel importante los clérigos de la capilla palatina y de la cancillería, así como el padre confesor, el preceptor de los príncipes o el arquitecto real), casi siempre ha vivido según unas precisas ordenanzas. Lo

---

[157] Walter Map, *De nugis curialium. Courtiers' trifles*, M. R. James *et al.* (eds.), Oxford, 1983, pp. 498 s.: «In curia sum et de curia loquor, et quid ipsa sit non intellego» («Estoy en la corte y hablo de la corte, pero no sé lo que es»). Cfr. Th. Zotz, «Hof und Hofordnung vor der Zeit der Verschriftlichung», en H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*, Sigmaringen, 1999, pp. 65-76, sobre todo p. 65; P. G. Schmidt, «Curia und curialitas», cit.

[158] Cfr. E. Türk, *Nugae Curialum. Le règne d'Henri Plantagenet (1145-1189) et l'éthique politique*, Ginebra, 1977, pp. 6 s., 14 s., 370 s.; F. Lachaud, «Order and Disorder at Court: the Ordinances for the Royal Household in England in the Twelfth and Thirteenth Centuries», en H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen*, cit., pp. 103-116, sobre todo pp. 103, 110; sobre la comparación con la procesión de los espectros (*Mesnie Hellequin*) cfr. C. Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, 1989 [ed. al.: *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*, Berlín, 1990, pp. 117, 192, 296].

demuestra la existencia, documentada, de los llamados oficios palatinos, cuyo núcleo constitutivo (trinchante, tesorero, escudero, copero) recibe en todas partes, también con diversas variaciones, diferenciaciones y ampliaciones adicionales (por ejemplo, jefe de cocina, inspector forestal, inspector de caza, los miembros de la capilla real / cancillería)[159]; y lo documentan también los textos normativos que nos han llegado de finales de la época carolingia, como el *Libellus de ordine palatii,* una descripción amplia y completa de las reglas de la corte y de sus oficios, redactada por Adalardo de Corbie, que se ha conservado en la reelaboración de Hincmaro de Reims[160], o la capitular de Ludovico Pío, *De disciplina palatii Aquisgranensis*[161]. Que las cortes de las grandes dinastías principescas estaban organizadas de manera similar a las de los reyes lo demuestran los textos relativos a las mismas del siglo XIII, por ejemplo, los *Ministeria curie Hanoniensis* de los condes de Hennegau[162], el *Hec est familia domus in Tirol* de finales del siglo XIII, conservado en los llamados *Raitbüchern* de los condes del Tirol, o unas ordenanzas de palacio de los duques bávaros de la casa Wittelsbach de 1294[163]. Además, las reglas *(rules)* para el gobierno de la casa debidas al obispo de Lincoln y erudito teólogo Robert Grosseteste († 1252), que nos han llegado en sus versiones latina, francesa e inglesa, así como en una redacción ampliada para la corte de la condesa de Lincoln, nos proporcionan más que cualquier otra fuente de la época una descripción detallada y realista del ceremonial de las comidas en la corte[164].

A diferencia de Alemania –donde el sistema de la monarquía electiva impide la creación de una residencia estable–, la dimensión institucional de la *curia regis* en Inglaterra y en Francia, así como en el sur de Italia y en la península Ibérica a partir de los siglos XII-XIII, se desarrollará hasta tal punto que, con el tiempo, se podrá reconocer cada vez más claramente una diferenciación entre la *curia* en sentido estricto, en cuanto gobierno de la casa del rey, y la *curia* en sentido más amplio, en cuanto insti-

---

[159] Sobre los puestos de la corte en el reino alemán, normalmente cubiertos por los *ministeriales*, cfr. n. 3.

[160] Véanse nn. 52 y 53.

[161] «De disciplina palatii Aquisgranensis», en *MGH, Capitularia regum Francorum*, I, pp. 297 s.; cfr. también Th. Zotz, «Hof und Hofordnung», cit., pp. 67 s.; W. Paravicini, «Europäische Hofordnungen als Gattung und Quelle», en H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen*, cit., pp. 13-20, sobre todo p. 14.

[162] «Ministeria curie Hanoniensis (1212-1214)», en L. Vanderkindere (ed.), *La chronique de Gislebert de Mons*, Bruselas, 1904, apéndice pp. 333-343; cfr. W. Rösener, «Hofämter an mittelalterlichen Fürstenhöfen», *Deutsches Archiv* XLV (1989), pp. 483-550, sobre todo pp. 514 ss.; *id.*, «Sächsische Königshöfe», cit., pp. 301 ss.; Th. Zotz, «Hof und Hofordnung», cit., pp. 69 s.; J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 262 ss.

[163] *Ibid.*, pp. 77 s., 701 s. Para el gobierno de una corte *(domus)* principesca se necesitaban entre ciento y ciento cincuenta personas; véanse al respecto también los datos relativos a las cortes europeas de reyes y príncipes en H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft*, cit., p. 156; cfr. en general también A. Renoux (ed.), *Palais royaux et princiers*, cit., así como K. H. Spieß, «Königshof und Fürstenhof», en E. D. Hehl *et al.* (eds.), *Deus qui mutat tempora. Menschen und Institutionen im Wandel des Mittelalters. Festschrift für A. Becker*, Sigmaringen, 1987, pp. 203-234, y J. Semmler, «Die Residenzen der Fürsten und Prälaten im mittelalterlichen Paris (12.-14. Jh.)», en AAVV, *Mélanges R. Crozet*, vol. II, Poitiers, 1966, pp. 1217-1236; sobre la corte borgoñona en la última Edad Media cfr. W. Paravicini, «Soziale Schichtung und soziale Mobilität am Hofe der Herzöge von Burgund», *Francia* V (1977), pp. 127-182, sobre todo pp. 129 s.; *id.*, «Die Hofordnungen Herzog Philips des Guten von Burgund», *Francia* X (1982), pp. 131-166; sobre los duques de Jülich cfr. B. Kasten, «Residenzen und Hofhaltung der Herzöge von Jülich im 15. und Beginnenden 16. Jahrhundert», en W. G. Busse (ed.), *Burg und Schloß*, cit., pp. 43 ss.

[164] Cfr. J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 264 ss.

tución central, especialmente en la administración (cancillería), la jurisdicción y la hacienda. Éstas se separarán poco a poco de la comitiva del rey viajero y se asentarán en sus residencias favoritas o en las capitales (por ejemplo, París y Londres). La *curia regis* más restringida *(Haushalt, domus, hospitium regis, hôtel du roi)* acompaña el *royal progress* que todavía será practicado durante largo tiempo, de forma que los oficios e instituciones, aunque sigan al rey, se dividirán según la modalidad del *itinérant* («itinerante») y del *sédentaire* («sedentario»), de modo que la corte restringida, familiar, acompaña al rey en su viaje, y la corte ampliada con las funciones centrales de gobierno y administración se separa y crea una *stabilitas loci* («estabilidad local») favorable a la continuidad de las instituciones, de los oficios y del personal. La *curia regis* ampliada, en cuanto a reuniones de vasallos de la Corona, de *colloquia* o dietas se refiere, también se volverá estable bajo la forma de asambleas o *parlamenta* («parlamentos»)[165]. Sobre el gobierno de la casa del rey *(domus, hospitium regis, hôtel du roi / de la reine / des princes)* y su organización interna subdividida en varias funciones nos dan algunas informaciones –parecidas a instantáneas– unos textos famosísimos, como, por ejemplo, la *Constitutio domus regis*[166], que se remonta a tiempos de Enrique I de Inglaterra († 1135), o la *Ordinatio hospitii et familiae domini regis*[167], de la época de san Luis, rey de Francia († 1270), que se sitúa a la cabeza de toda una serie de «Ordonnances de l'hôtel du roi» («Ordenanzas de la casa del rey»). De vez en cuando estas ordenanzas de palacio asumen también el carácter de obras que establecen las reglas para el ceremonial que hay que respetar también en la *curia regis*, como, por

---

[165] Cfr. al respecto solamente la relación informativa de G. Gudian, «Die grundlegenden Institutionen der Länder», en H. Coing (ed.), *Handbuch der Quellen und Literatur der neueren europäischen Privatrechtsgeschichte*, vol. I: *Mittelalter (1100-1500). Die Gelehrten Rechte und die Gesetzgebung*, Múnich, 1973, pp. 401-466.

[166] «Constitutio domus regis», en Ch. Johnson *et al.* (eds.), *Dialogus de Scaccario. The Course of the Exchequer by Richard Fitz Nigel and Constitutio domus regis. The Establishment of the Royal Household*, Oxford, 1983, pp. 129-135; cfr. Th. Zotz, «Hof und Hofordnung», cit., pp. 68 s.; F. Lachaud, «Order and Disorder», cit., pp. 105 ss. La *domus* tenía entonces cinco oficios de corte principales: *chapel, chamber, hall, buttery, office of the constable, marchal* (capilla, cámara, sala, despensa, oficio del condestable, mariscal) y contaba con más de doscientas personas. Cfr. también J. O. Prestwich, «The Place of the Royal Household in England History 1066-1307», *Medieval History* I (1991), p. 47; F. Barlow, *William Rufus*, London, 1983, pp. 99-155; H. F. Richardson y G. O. Sayles, *The Governance*, cit.; sobre el último periodo cfr. Ch. Given-Wilson, *The Royal Household and the King's Affinity. Service, Politics and Finance in England 1360-1413*, New Haven Conn., 1986.

[167] Cfr. E. Lalou, «Les ordonnances de l'hôtel des derriers Capetiens directs», en H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen*, cit., pp. 91-101. La *ordinatio* contiene seis oficios («métiers de l'hôtel»): *chambre* (cámara), *paneterie* (panadería), *échansonnerie* (coperos), *fruiterie* (frutería), *écurie* (caballeriza), *fourrière* (furriera, es decir, aposentador del rey durante el viaje y responsable también de los mensajeros); siguen: *cuisine* (cocina), *vènerie* (caza), *garde* (guardia del cuerpo), así como los cargos de tipo religioso *(chapelle, aumônerie, confesseur)* (capellán, limosnero, confesor). Se separa de la *chambre* en 1315 la *argenterie* (hacienda), que corresponde al inglés *wardrobe*. El *hôtel du roi* (que comprende el *hôtel de la reine* y el *hôtel des princes*) consta en el siglo XIV de unas 500-800 personas. Cfr. también J. Le Goff, *Saint Louis*, cit., pp. 742 ss., 527 ss. El *hospitium* (casa) de Carlos de Anjou comprende en 1278 por lo menos 400 personas; está organizado según el modelo francés y también cuenta con seis oficios: *chambre* («forraria»), *paneterie* («panettaria»), *échansonnerie* («buticularia»), *cuisine* («coquina»), *écurie* («marescalla») y *fruiterie* («fructuaria»); a la cabeza está el *Seneschall* (senescal), que tiene también las competencias para los castillos de caza, *forestae*; cfr. C. Brühl, *Fodrum*, cit., pp. 328 ss.; sobre el número de personas en la corte cfr. también n. 161.

ejemplo, las *Leges Palatinae* de la corte de Mallorca (hacia 1330), en las que, además de los asuntos relativos a la organización, se tratan sobre todo las relaciones entre los bajos y altos rangos o, en particular, con la persona del rey[168].

La formación de una administración central, cada vez más definida en sus competencias e instituciones (especialmente en el ámbito de la cancillería, de la jurisdicción y de hacienda) –como, por ejemplo, ocurrió ya desde el siglo XII en el sur de Italia, inspirándose incluso en formas de organización musulmana, y que encontró su máximo exponente en el mitificado «Estado modelo» de Federico II[169]–, está ligada, ya sea como premisa o como continuación, al asentamiento de los centros estables del señorío y luego de las residencias y de las capitales. Este proceso, que se puede intuir claramente en las «monarquías nacionales» de Europa occidental como muy tarde desde el siglo XIII, en el reino alemán afectó solamente a los territorios de los nobles *domini terrae* («principes territoriales») y tuvo su principal desarrollo en los últimos siglos de la Edad Media. Originalmente, también los ducados, los condados y los principados eclesiásticos estaban gobernados según el principio del señorío itinerante, y sólo en el siglo XIV se llegará a la creación de unas residencias estables[170]. Sin embargo, ya a partir de mediados del siglo XII se pueden reconocer unos estadios iniciales de la formación de residencias, *in primis* en el ducado de Sajonia, donde Enrique el León hizo de la ciudad de Braunschweig el centro de su señorío y después, ya notablemente incentivado, procedió a su urbanización (fig 18)[171]. Sigue su ejemplo el duque de Austria Enrique II († 1177), quien, hacia 1170, mandó construir en Viena un nuevo palacio en el que luego llegó a vivir, como también le ocurrió en el siglo siguiente a una serie de dinastías con sus protorresidencias, por ejemplo, en Dresde, Marburgo, Landshut, Múnich. Du-

[168] Cfr. G. Kerscher, «Die Strukturierung des mallorquinischen Hofes um 1330 und der Habitus der Hofgesellschaft», en H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen*, cit., pp. 77-89; C. A. Willemsen, «Zur Genesis der mittelalterlichen Hofordnungen», en AAVV, *Staatliche Akademie zu Braunsberg. Personal und Vorlesungsverzeichnis. Sommersemester 1935*, Braunsberg, 1935, pp. 1-41, sobre todo pp. 23 s. Sobre el tipo de fuentes representado por las ordenanzas de corte cfr. H. Kruse y W. Paravicini (eds.), *Höfe und Hofordnungen*, cit., *passim*, en particular K. de Jonge, «Hofordnungen als Quellen der Residenzenforschung?», pp. 175-220.

[169] Sobre la génesis y el desarrollo de las instituciones centrales del «regnum Siciliae» véase solamente Th. Kölzer, «Magna imperialis curia. Die Zentralverwaltung im Königreich Sizilien unter Friedrich II», *Historisches Jahrbuch* CXIV (1994), pp. 287-311; *id.*, «Die Verwaltungsreformen Friedrichs II», en A. Esche y N. Kamp (eds.), *Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts*, cit., pp. 299-315; E. Cuozzo, «Die Magna Curia zur Zeit Friedrichs II», *ibid.*, pp. 276-298; cfr. también la edición italiana, ampliada, «*1989*». *Rivista di Diritto Pubblico e Scienze Politiche* V (1995), pp. 23-72.

[170] Cfr. A. Schulte, «Anläuse», cit.; H. Sproemberg, «Residenz und Territorium im niederländischen Raum», *Rheinische Vierteljahresblätter* VI (1936), pp. 113-139; H. Patze, «Die Bildung landesherrlicher Residenzen im Reich während des 14. Jahrhunderts», en W. Rausch (ed.), *Stadt und Stadtherr im 14. Jahrhundert*, Linz, 1972, pp. 1-54; H. Patze y G. Streich, «Die landesherrlichen Residenzen im spätmittelalter Deutschen Reich», *Blätter für deutsche Landesgeschichte* CXVIII (1982), pp. 205-220; B. Streich, *Zwischen Reiseherrschaft und Residenzbildung. Der wettinische Hof im späten Mittelalter*, Colonia, 1989; W. Paravicini y H. Patze (eds.), *Fürstliche Residenzen im spätmittelalterlichen Europa*, Sigmaringen, 1991; K. Schulz, «Residenzstadt und Gesellschaft vom Hoch- zum Spätmittelalter», en K. Flink (ed.), *Territorium und Residenz am Niederrhein*, Cléveris, 1993, pp. 211-227.

[171] Cfr. B. Schneidmüller (ed.), *Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter*, Wiesbaden, 1995, en particular J. Ehlers, «Der Hof Heinrichs des Löwen», pp. 43-59; a este respecto véanse también nn. 120 y 128; y J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., p. 75.

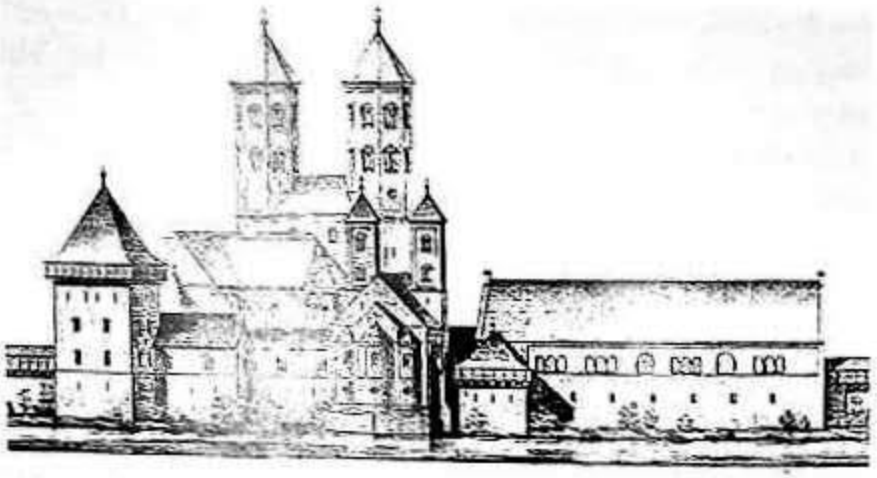


Figura 18. Braunschweig, castillo Dankwarderode con la doble capilla de los santos Jorge y Gertrudis y la iglesia del convento. Reconstrucción de Ludwig Winters, 1883.

rante este proceso fue evidente la estrecha relación entre los castillos o las ciudades existentes y las residencias *in fieri*, cuya existencia supuso con frecuencia un decisivo impulso para el posterior desarrollo urbanístico de esos lugares.

Aunque el desarrollo de los organismos administrativos centralizados y la formación de las residencias estables[172] representen unas etapas importantes en el camino hacia un estado en la temprana Edad Moderna, sin embargo, la importancia de las *curiae* de los reyes o de los príncipes no se agota en este potencial político-institucional. Al enraizamiento local, cada vez mayor, de las cortes, que con éste se transforman también en los escenarios estables de su exhibición y representación, le corresponde además una importantísima función sociocultural. La base personal que forma el *palatium* de los hombres o el *apparatus* de los reyes se convierte en una especial «sociedad cortesana», un ambiente de educación, formación, refinamiento de las costumbres, sensibilidad artística y mecenazgo. Fueron sobre todo los eclesiásticos cultos –los religiosos «intelectuales» en su mayoría descontentos, como Pedro de Blois o Walter Map, de la vida en la corte– los que contribuyeron a difundir el retrato ideal del caballero cortesano (como síntesis de las tradicionales ideologías señoriales con la concepción religiosa del caballero de la reforma eclesiástica)[173]. Además, las palabras «curial» (*cu-*

---

[172] Para las cuestiones y los problemas en torno a los fenómenos de la «corte» y de la «residencia» cfr. H. Koller, «Die Residenz im Mittelalter», *Jahrbuch fur Geschichte der oberdeutschen Reichsstädte* XII/XIII (1966-1967), pp. 9-39; K. Neitmann, «Was ist eine Residenz? Methodische Überlegungen zur Erforschung der spätmittelalterlichen Residenzbildung», en P. Johanek (ed.), *Vorträge und Forschungen zur Residenzfrage*, Sigmaringen, 1990, pp. 11-43; P. Moraw, «Was war eine Residenz im deutschen Spätmittelalter?», *Zeitschrift fur historische Forschung* XVIII (1991), pp. 461-468; A. Winterling, «"Hof". Versuch einer idealtypischen Bestimmung anhand der mittelalterlichen und freuneuzeitlichen Geschichte», en *id.* (ed.), *Zwischen 'Haus' und 'Staat'. Antike Höfe im Vergleich*, Múnich, 1997, pp. 11-25; *id.*, «Die frühneuzeitlichen Höfe in Deutschland. Zur Lage der Forshung», *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* XXI (1996), pp. 181-189; R. Müller, *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*, Múnich, 1995; ofrece una detallada bibliografía de los estudios sobre las residencias J. Hirschbiegel, *Auswahlbibliographie*, cit.

[173] Cfr. Ch. St. Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals (939-1210)*, Filadelfia, 1985; J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit., pp. 446 ss.; *id.*, «Höfischer Körper - Höfische Kultur»,

rialis) y «curialidad» (*curialitas*) se emplearon desde finales del siglo XI (como, por ejemplo, hizo san Pedro Damián † 1072)[174] para indicar una particular cualidad del comportamiento social, sobre todo, de los obispos y los eclesiásticos de la corte. Esta *curialitas* de los señores eclesiásticos se manifiesta como una educación superior, amabilidad y elocuencia, en la belleza del aspecto exterior y sobre todo en el perfecto dominio de las maneras refinadas, descrito con una terminología clásica como *probitas morum* («honradez de costumbres»), *nobilitas morum* («nobleza de costumbres»), *elegantia morum* («elegancia de costumbres»), *venustas morum* («amabilidad de las costumbres»). Ya antes de mediados del siglo XII este nuevo ideal de *curialitas* se aplicó también a personas de condición laica, creando un concepto que guió y condicionó la vida cortesana de los siglos siguientes[175].

Junto con la forma tradicional del «espejo de príncipes», ahora aparecerán las enseñanzas de corte, fruto de los escritos de los eclesiásticos que, como educadores, ejercen una influencia importante sobre las ideas y sobre los comportamientos en el campo social de la nobleza laica, y que difunden el nuevo sistema de valores del ideal cortesano, como, por ejemplo, la *Disciplina clericalis* del médico español Pedro Alfonso († hacia 1140), que compiló un programa completo de educación en la corte, en el que las capacidades deportivo-caballerescas van parejas a una formación literaria[176]. Bien entrado el siglo XII apareció una serie de obras escritas en latín, en verso y en prosa, que tienen como tema el correcto comportamiento en la corte y sobre todo las buenas maneras en la mesa, y que debieron de ejercer una gran influencia sobre las primeras enseñanzas cortesanas en francés y en alemán. Desde entonces el respeto de un código comportamental normativo, capaz de condicionar a todos los implicados y cada vez más refinado, así como las correspondientes formas y los rituales del ceremonial que dependen de dicho código, tendrán una importancia que influirá enormemente en la vida cortesana, tanto en las fiestas como en la vida cotidiana[177].

---

en J. Heinzle (ed.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Francfort del Meno-Leipzig, 1994, pp. 67-102 (con bibliografía).

[174] Cfr. Pedro Damián, *Contra clericos aulicos* (Migne, *Pl.* CXLV), col. 472 (*curiales episcopi*).

[175] Cfr. J. Fleckenstein (ed.), *Curialitas*, cit.; *id.*, «Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland», en *id.* (ed.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, Gotinga, 1985, pp. 229-256, sobre todo pp. 236 ss.; K. Schreiner, «"Hof" (*curia*) und "höfische Lebensführung" (*vita curialis*) als Herausforderung an die christliche Theologie und Frömmigkeit», en G. Kaiser y J. D. Müller (eds.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200*, Bielefeld, 1986, pp. 67-138; Th. Zotz, «Le palais et les élites dans le royaume de Germanie», en R. Le Jan (ed.), *La royauté et les élites laïques et ecclésiastiques dans l'époque carolingienne*, Lille, 1998, pp. 233-247; sobre el concepto de «curialitas» como «Grundbegriff ästhetischer Verfeinerung» [«la idea fundamental de un refinamiento estético»] cfr. también *id.*, «Urbanitas. Zur Bedeutung und Funktion einer antiken Wertvorstellung innerhalb der höfischen Kultur des hohen Mittelalters», en J. Fleckenstein (ed.), *Curialitas*, cit., pp. 392-451, sobre todo pp. 426 s.; sigue siendo básico (sobre todo para la fiesta, el torneo, la posición de la mujer, la actividad literaria, el mecenazgo, el público, etc.) J. Bumke, *Höfische Kultur*, cit.

[176] Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, ed. y trad. de Á. González Palencia, Granada, 1948 [ed. al.: *Die Kunst, vernünftig zu leben (Disciplina clericalis)*, trad. de E. Hermes, Zúrich, 1970].

[177] Cfr. W. Paravicini (ed.), *Alltag bei Hofe*, Sigmaringen, 1995; A. Scaglione, *Knights at Court. Courtliness, Chivalry and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berekeley Cal.-Los Ángeles Cal.-Oxford, 1991; G. Kaiser y J. D. Müller (eds.), *Höfische Literatur*, cit.; W. Paravicini, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, Múnich, 1994; H. Ziedek (ed.), *Hofkultur im spätmittelalterlichen Europa. Eine Aufsatzsammlung*, Wurz-

Como consecuencia no menos importante de este programa educativo, las cortes de los reyes y de los príncipes se interesarán principalmente por la literatura, las artes, la música, el saber, que pasarán a formar parte de la representación señorial como objetos de su patrocinio y de un mecenazgo que estaba empezando a desarrollarse[178]. Así pues, las cortes y las residencias se transforman también en centros culturales, frecuentados no sólo por nobles, eclesiásticos, políticos, arribistas y aspirantes, sino también por artistas y eruditos que desean obtener un prestigio y encontrar su propio público, su propio auditorio. De esta forma el antiguo *palais itinérant* se transformará en corte residencial, pero no sólo como «palacio» en el sentido de sede del poder, sino también como un peculiar centro sociocultural, un elevado modo de vida y una forma de satisfacer unas exigencias, con un enorme prestigio y una gran fortuna como modelo que sólo alcanzará su florecimiento al final de la Edad Media.

---

burgo, 1996; J. J. Berns y Th. Rahn (eds.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tubinga, 1995; W. Paravicini (ed.), *Zeremoniell und Raum*, Sigmaringen, 1997; R. G. Asch y A. M. Birke (eds.), *Princes, Patronage and Nobilty. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Oxford, 1991.

[175] Un claro ejemplo lo encontramos en la corte siciliana en tiempos de Federico II. Sólo debemos citar R. Antonelli, «La corte "italiana" di Federico II e la letteratura europea», en AAVV, *Federico e le nuove culture*, Actas del XXXI Congreso Histórico Internacional (Todi, 9-12 de octubre de 1994), Spoleto, 1995, pp. 319-345; F. Reichert, «Geographie und Weltbild am Hofe Friedrich II», *Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters* LI (1995), pp. 433-491; AAVV, «Le scienze alla corte di Federico II», *Micrologus*, vol. II (1994), en parte reimpreso en P. Toubert y A. Paravicini Bagliani (eds.), *Federico II e le Scienze*, Palermo, 1994; W. Tronzo (ed.), *Intellectual Life at the Court of Frederick II of Hohenstaufen*, Washington DC, 1994. Véanse también los pertinentes estudios paradigmáticos sobre el periodo posterior de G. Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley Cal., 1994; M. Pade, L. Waage-Petersen y D. Quarta (eds.), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598 / The Court of Ferrara & its Patronage*, Actas del Congreso internacional (Copenhague, mayo de 1987), Módena-Copenhague, 1990; J. Riedmann, «Verona als Residenz der Skaliger», en W. Paravicini y H. Patze (eds.), *Fürstliche Residenzen*, cit., pp. 265-291.

15

ARTISTAS, CORTES, CIUDADES

Michele Bacci

Formas de poder y formas artísticas: posibilidades de una investigación

> Quienes se han distinguido en la pintura siempre han sido tratados, en todas las épocas, muy favorablemente en las cortes de los príncipes más importantes, donde sus obras han servido no sólo para embellecer sus palacios, sino también como monumentos a su mayor gloria, expresando con un lenguaje mudo sus actos más bellos y heroicos[1].

Este pasaje, debido al ministro de hacienda del Rey Sol, Colbert, expresa con términos muy claros la idea del valor celebrativo, legítima y declaradamente «ideológico», de la producción artística asociada a un centro de poder y que tan a menudo damos por sentada incluso en los análisis de las obras medievales comisionadas por hombres y organismos políticos. El siglo XX, que tan marcado estuvo por el uso omnipresente y a menudo distorsionado de la propaganda y de las comunicaciones de masa, nos ha acostumbrado a atribuir un papel de primer orden a los distintos aparatos e instrumentos simbólicos del poder; y, por consiguiente, estamos siempre dispuestos a buscar en el pasado el equivalente de lo que han sido durante los últimos cien años los *mass media,* por un lado, y los grandes rituales colectivos, por otro.

Aunque normalmente tendemos a considerar el «poder» como algo abstracto, independiente de la historia, está claro que cada vez que queremos saber qué aspecto tenía en cada época obtenemos una imagen distinta, sólidamente arraigada en su contexto histórico y sociocultural y condicionada por la representación que de sí mismos quisieron o debieron ofrecer los vértices políticos a sus contemporáneos. Con esta construcción de la imagen del poder, la arquitectura, las artes decorativas y la figuración ejercieron una función de primer orden, pues permitieron a las distintas entida-

[1] Carta de Colbert a Charles Le Brun con motivo de su *ennoblissement,* citada en J. A. Leith, *The Idea of Propaganda in France, 1750-1799,* Toronto, pp. 21-22.

des políticas afirmar su dignidad mediante el reclamo a unas formas y unos esquemas tradicionales (en proporción al diferente valor que asumía en cada ocasión el concepto de «tradición»), así como enviar mensajes y fortalecer la cohesión de cada una de las comunidades en torno a unos puntos de referencia simbólicos. En este contexto, el reconocimiento del papel del público desempeña inevitablemente una función de enorme importancia y la primera distinción que hay que hacer en lo relativo a la producción artística relacionada con las iniciativas de los comitentes de la corte y de las ciudades, grandes y pequeñas, se referirá a los objetos destinados al disfrute por parte de un amplio número de personas respecto, por ejemplo, a la decoración interna de los espacios privados de las residencias y de los palacios.

Un primer análisis comparativo de la producción «política» medieval lleva a la constatación del papel central desempeñado por la recuperación de las tradiciones formales, iconográficas y emblemáticas del pasado, en particular la Antigüedad romana, en la construcción de la identidad simbólica de un poder determinado. En segundo lugar, resulta evidente que los vértices del orden geopolítico del mundo cristiano, como las cortes de Oriente y Occidente, la francesa o incluso la papal, constituyen unos «modelos» de prestigio, a los que se remiten más o menos explícitamente, según unas modalidades que habrá que ir examinando en cada caso, las distintas potencias regionales y locales de Europa.

Estos modelos de autorrepresentación tienen que entenderse básicamente como puntos de referencia ideales para la manifestación del concepto de magnificencia y decoro que se tiene comúnmente y que en cada caso se identifica con unas específicas soluciones formales, iconográficas, estructurales, tipológicas o técnicas. Así pues, la primera pregunta que hay que hacerse sería si es lícito pensar en la producción artística relacionada con los centros de poder como un «arte político», es decir, entendido como un filón autónomo correspondiente a unos determinados esquemas y estilos; por otra parte, esta pregunta conlleva otra sobre la relación con el arte sacro –el que está más directamente asociado a las instituciones eclesiásticas y que un antiguo cliché considera el eje central de la producción de la Edad Media–, del que la producción «política» debería distinguirse de manera clara y original, configurándose como la expresión príncipe de un arte profano y laico durante el citado período.

Para responder a estas preguntas primero habría que analizar los productos artísticos que parecen estar más estrechamente conectados con los centros de poder, para lo cual también deben tenerse en cuenta las diferencias que pudieran derivarse de la relación con varios tipos de instituciones políticas, como las que distinguen los poderes universales –es decir, la Iglesia y el Imperio– de las cortes reales y señoriales o de las ciudades, o, dicho de otra forma, los poderes mayores de aquellos «derivados» o (por lo menos idealmente) «delegados». Por último, habría que reflexionar sobre el papel desempeñado por el artista en dichos contextos, sobre la naturaleza efectiva de su actividad, sobre las relaciones con sus comitentes e interlocutores, sobre los resultados dependientes de su experiencia o de las necesidades derivadas de la finalidad «política» de sus obras, sobre el modo y sobre la medida en la que él puede contribuir, con la repetición, la propuesta o la interpretación de unas soluciones figurativas o arquitectónicas, a la construcción o a la consolidación de la identidad simbólica de una forma de poder.

Todos estos interrogantes giran alrededor de una cuestión fundamental, relativa a la existencia o a la ausencia de unas relaciones directas o intermediadas entre las formas de poder, las tipologías de los objetos artísticos y los modelos estilísticos. ¿Deberíamos preguntarnos, por ejemplo, si el desarrollo del retrato autónomo del soberano en el siglo XIV fue de alguna manera un corolario de la consolidación del poder monárquico en la Europa tardomedieval? O, al contrario, ¿merecerá la pena preguntarse en qué medida la producción artística contribuyó a orientar la percepción colectiva e individual del «poder»? La cual se configura inevitablemente como algo abstracto y «metahumano», que no coincide necesariamente con las instituciones, o que incluso se distingue de éstas, mientras que se suele asociar con cada una de las personalidades y es el postulado de su «carisma», una cualidad que emparenta de alguna forma a los vértices del sistema político –de los emperadores a los señores locales– con los más célebres personajes sagrados.

La contigüidad entre «carisma sagrado» y «carisma político» impide durante toda la Edad Media –y también después– una distinción neta entre la esfera profana y la religiosa que interprete, por ejemplo, la dicotomía entre *imperium* y *sacerdotium* como un equivalente de la moderna separación entre Estado e Iglesia. Como ha escrito recientemente Gilbert Dagron en un ensayo sobre la figura del emperador en Bizancio:

> Cuando nos imaginamos un equilibrio entre lo espiritual y lo temporal estamos escogiendo entre una visión corta y un *trompe-l'oeil;* pensamos en términos de institución y no de poder; suponemos una implícita constitución, una especie de consenso sobre los principios; admitimos la posibilidad de unas tensiones y transgresiones, de una separación entre la teoría y la práctica, pero sin que éstos puedan cuestionar la división convenida de las funciones. De esta forma se puede apreciar la competencia de un magistrado municipal o de un funcionario imperial, que disponen de un poder de representación o de mando y no son más que una parte del engranaje; pero el lenguaje no puede ser el mismo cuando se recorren los distintos niveles de la escala jerárquica hasta su vértice, hasta el emperador que gobierna y el jerarca que «ata y desata». El concepto de «poder» sustituye al de «institución» y una estrategia globalizadora toma el puesto de una táctica diferenciadora. El poder, al revés que la institución, encuentra en sí mismo su propia justificación; no permite establecer la diferencia tradicional entre persona y función, sino sólo vislumbrar en la misma persona lo que se podría definir, recurriendo al vocabulario cristológico, como las «dos naturalezas», o, recuperando la terminología política de la Inglaterra del siglo XVII, los «dos cuerpos»[2].

El lenguaje que los vértices institucionales, durante la Edad Media, utilizan para legitimar, sancionar y proclamar su poder está caracterizado probablemente por una única y verdadera constante: el encuadramiento, más o menos evidente, de la autorrepresentación política dentro del sistema de referencias simbólicas elaborado por el cristianismo. El Imperio romano germánico lleva en su propio título el adjetivo «sacro» y se avala, como ya hizo el carolingio, de simbologías específicamente cristianas,

[2] G. Dagron, *Empereur et prêtre. Etude sur le «césaropapisme» byzantin*, París, 1996, p. 19.

a partir de la cruz readaptada como emblema triunfal desde los tiempos de Constantino[3]; por otro lado, los emperadores y los reyes medievales no dejaron nunca de apropiarse del aparato simbólico del poder eclesiástico[4]. Especialmente en las artes figurativas, el bagaje de esquemas iconográficos y soluciones compositivas desarrolladas por la tradición de la pintura y de la miniatura de asunto sacro será durante mucho tiempo de extrema importancia en la construcción de la imagen del poder.

«Arte político» y «arte sacro»

En el debate crítico, el problema de las relaciones entre «arte sacro» y «arte político» ya se plantea a la hora de estudiar los comienzos de la figuración cristiana: es especialmente conocida la tesis de la «asimilación» de la iconografía imperial tardorromana, que tiende a asociar tipologías como el retrato o temas iconográficos como el *adventus* con equivalentes cristianos como la representación icónica de un santo y la escena de la entrada de Cristo en Jerusalén, respectivamente. En relación con el tema de la *Traditio legis*, por ejemplo, André Grabar reconocía el antecedente directo de un motivo específico del arte imperial, la representación del emperador en el acto ritual de entregar un *rotulus* –emblema de la concesión de un oficio de poder– a un dignatario, y concluía:

> [...] la iconografía cristiana heredó de la iconografía imperial no sólo las fórmulas, sino también los temas, y la precedencia de los modelos imperiales está demostrada por el hecho de que las imágenes imperiales representan ceremonias reales, mientras que las figuraciones cristianas son imaginarias y su simbología se hace comprensible sólo en virtud de las costumbres ceremoniales de palacio[5].

Esta interpretación ha tenido un gran seguimiento en la literatura crítica de los últimos sesenta años, extendiendo de forma demasiado unívoca la idea de un traspaso natural de la iconografía imperial a la cristiana y olvidándose de tener en cuenta su importancia en el campo de la historia de las ideas. En este sentido, no es difícil estar de acuerdo con Thomas F. Mathews en las objeciones que hace a la llamada «Kaisermystic», especialmente cuando observa que en la representación de Cristo, cuyo «Reino no es de este mundo», hasta los siglos XI y XII no se asiste nunca, salvo algunos casos más únicos que raros, a la introducción de insignias, joyas y ropas propias del vestuario imperial; el arte paleocristiano, según este autor, elaboró una imagen del Salvador que no quería competir con la figura del emperador, sino sustituir a las divinidades del mundo antiguo, asumiendo poco a poco los atributos de sanador propios de Asclepio

---

[3] A. Linder, «The Myth of Constantine the Great in the West: Sources and Hagiographic Commemoration», *Studi medievali* XVI/1 (1975), pp. 43-95, sobre todo pp. 58-59.

[4] Cfr. R. Elze, «Insegne del potere sovrano e delegato in Occidente», en *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo Settimane di studio del CISAM*, XXIII, Spoleto, 1976, vol. II, pp. 569-593, sobre todo p. 591.

[5] A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton NJ, 1968, p. 42.

o el aspecto juvenil y «andrógino» de Apolo o Dioniso, y enfatizando el papel de Cristo como maestro espiritual con la recuperación de la iconografía de los filósofos[6].

Aunque aún sea necesaria una justa apreciación de la «Kaisermystic», el razonamiento de Mathews resulta bajo diferentes aspectos demasiado radical, al rechazar casi por completo los puntos de contacto y las interferencias entre la tradición imperial y el nuevo arte cristiano. Y nosotros nos preguntamos: ¿es que el emperador romano acaso no pertenecía también al panteón de las divinidades a las que el Salvador debía contraponerse asimilando algunos de sus atributos? Tenemos más bien la impresión de que la búsqueda forzosa de la prioridad de un modelo acabaría sólo por radicalizar nuestra percepción de un proceso que, aunque produjo unos intercambios muy limitados en el campo de la iconografía, sin embargo conoció muchas interferencias y cambios de relevo recíprocos en cuanto al uso: no tenemos más que recordar la progresiva asimilación, por parte de las imágenes cristianas, de las funciones de dominio simbólico y garantía jurídica que desempeñaban las efigies del emperador, mediante la exhibición en las plazas públicas o su reproducción en pesos y medidas. Entre los siglos V y VIII la iconografía cristiana se hizo cada vez más presente en todos estos casos y los primitivos iconos sirvieron para garantizar unas veces la equidad de un precio, otras la legitimidad de una sentencia, otras el derecho de asilo[7]; por el contrario, fue en este mismo periodo cuando el aparato del poder imperial se apropió de los signos y símbolos propios de la iconografía cristiana: de la cruz y de los monogramas cristológicos a la propia imagen del Salvador que, por lo menos desde el siglo VI, apareció cada vez más estrechamente asociada a la del emperador y, con Justiniano II (685-695, 698-705), llegó incluso a marcar el reverso de las monedas[8]. En el plano puramente figurativo, la afinidad entre el soberano celestial y el terrenal se caracterizó sobre todo por recurrir a unas soluciones compositivas análogas, ingeniándoselas para subrayar la pertenencia de ambos a una dimensión superior respecto a la de la experiencia cotidiana, por ejemplo, mediante un estudiado empleo de materiales brillantes y lujosos, sobre todo el oro, elevado pronto a emblema príncipe del «carisma» político y sagrado al mismo tiempo[9].

En Occidente, la cristianización de la imagen del soberano, que encuentra quizá su formulación más explícita en la comparación con las figuras bíblicas de David y Salomón «reges et sacerdotes», es un fenómeno que tiene sus raíces en la asociación cristológica y en la dignidad apostólica atribuida al emperador desde la época de Constantino[10] y ya constituye un punto de referencia ideológica para los reinos romano-bár-

---

6 Th. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton NJ, 1993.

7 Para todo esto véanse en general A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches su l'art officiel de l'empire d'Orient*, París, 1936, pp. 5-8, y H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990, pp. 117-122 [ed. cast. *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2009].

8 A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, París, ²1984, pp. 43-47.

9 Sobre el carisma del oro en el arte tardoantiguo y protomedieval cfr. D. Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge, 1998. Sobre la cuestión de los intercambios recíprocos entre la construcción de la imagen del emperador y la del santo en la cultura tardorromana y protobizantina cfr. L. Cracco Rugini, «Poteri e carismi in età imperiale», *Studi storici* XX (1979), pp. 585-607.

10 Cfr. J. M. Sansterre, «Eusèbe de Césarée et la naissance de la théorie "césaro-papiste"», *Byzantion* XLII (1972), pp. 131-195, 532-594.

baros, y en particular para el merovingio; sin embargo, también en este caso, no se asiste tanto a la formación de las tradiciones «políticas» a partir de los modelos propuestos por la Iglesia de Roma, como a la consecución de un compromiso entre unas exigencias contrastantes. Por ejemplo, la tradicional ideología de los francos fue recuperada en clave litúrgica, en la tradición protogalicana, con la transformación de los antiguos *adventus* triunfales del rey condotiero en las ceremonias rituales[11], o también la concepción tardoantigua de las cualidades propias del soberano, como la *pietas* o la *iustitia*, fue reelaborada, con especial intensidad en el siglo VII, a partir de la tradición escrituraria cristiana[12]. La verdadera sacralización del rey franco con la unción de Pipino en 751 es, en este caso, el resultado final de un largo proceso de reinterpretación de la figura del *rex*[13].

No es un hecho casual si el investigador que se propone identificar las formas de expresión de la ideología «autocrática» en la documentación artística de la Alta Edad Media se topa con monumentos y programas figurativos en los que el mensaje del poder se ofrece en términos cristianos que no entran en conflicto con la tradición eclesiástica. Las iniciativas como comitente del soberano le permitían poner en práctica una de sus virtudes específicas: la liberalidad a la hora de financiar obras relacionadas con el culto y de incrementar el decoro de un edificio sagrado. Se puede decir con seguridad que durante toda la Edad Media las empresas artísticas más importantes animadas por los centros institucionales y los hombres de poder afectan principalmente al ámbito sagrado; dentro de este último resulta bastante arduo distinguir una corriente específicamente «política», marcada por unas características específicas tanto en el campo arquitectónico como en el figurativo.

Las vicisitudes críticas de la decoración de la iglesia de San Julián de los Prados (Santullano), cerca de Oviedo, son en este sentido muy significativas (fig. 1). Realizado por iniciativa del rey de Asturias Alfonso II el Casto (791-842) –que con sus empresas arquitectónicas quiso poner de relieve la continuidad de su reino con el visigodo de Toledo desaparecido en el año 711–, este edificio está completamente recubierto de frescos de carácter anicónico, consistentes en estructuras arquitectónicas en las que figuran unas cruces. Los intentos por interpretar este ciclo –un verdadero caso único en el panorama de la producción altomedieval en la península Ibérica– han dado lugar a unas tomas de posición radicalmente opuestas. Si algunos investigadores han subrayado los valores sacrales y teológicos del programa y han interpretado la solución anicónica como un resultado de la educación monástica de Alfonso II[14], otros han entre-

---

[11] P. Bernard, «La "liturgie de la victoire". Mise en scène du pouvoir, "ordo missae" et psalmodie responsoriale dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge. Reflexions à partir de l'Expositio" du Pseudo-Germain de Paris», *Ecclesia orans* XIII (1996), pp. 249-406.

[12] Y. Hen, «The uses of the Bible and the Perception of Kingship in Merovingian Gaul», *Early Medieval Europe* VII (1998), pp. 277-289.

[13] Cfr. al respecto J. Nelson, *Politics and Ritual in Early Medieval Europe*, Londres-Ronceverte, 1986; sobre la ideología política en los reinos romano-bárbaros cfr. P. Delogu, «Germani e Carolingi», en L. Firpo (ed.), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, Turín, 1972-1987, vol. II, pp. 3-54.

[14] I. G. Bango Torviso, «L'Ordo Gothorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Âge», *Revue de l'art* 70 (1985), pp. 9-20.

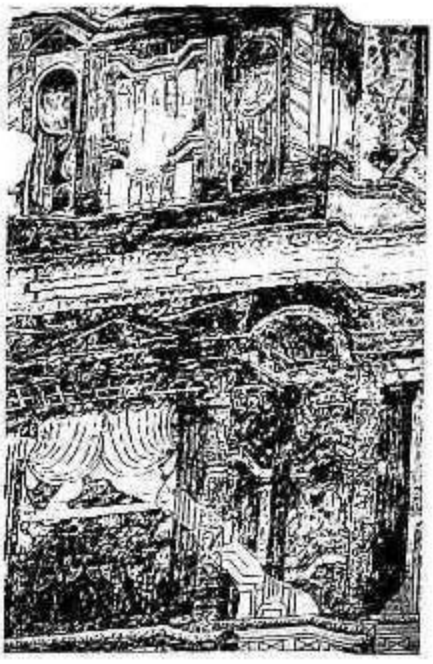


Figura 1. Oviedo, iglesia de San Julián de los Prados, decoración con arquitecturas fingidas, fresco, detalle, 812-842.

visto en las secuencias arquitectónicas de Santullano una forma de expresión ideológica por parte del rey asturiano, que, al recuperar unos modelos clásicos y paleocristianos, da vida a una pintura de orientación áulica que encuentra un estrecho paralelo con la producción anicónica producida, en Bizancio, por los *basileis* iconoclastas, del mismo modo que la arquitectura del palacio real parece que quiere imitar de cerca el modelo de otra corte, la carolingia, inspirándose en la residencia de Aquisgrán[15].

Aquisgrán, por otro lado, constituye un objeto de estudio muy controvertido de por sí. En las palabras del historiador Eginardo, la construcción promovida por Carlomagno de la iglesia en honor de la Virgen, anexa a su residencia, ilustra de manera ejemplar la singular *pietas* del emperador, y a la vez el deseo de aumentar el decoro de su reino. Este edificio religioso, conocido como Capilla Palatina (fig. 2), ocupa en la tradición crítica una posición importante: elevado a emblema de la política cultural carolingia, ejemplifica con el recuerdo de anteriores modelos arquitectónicos romanos y ravenenses (concretamente San Vital) ese proceso de recuperación de lo antiguo en clave política que suele asociarse, siguiendo dos clásicos ensayos de Krautheimer y Panofsky, a la idea de la *renovatio Imperii*[16]. A menudo los investigadores admiten implícitamente la función de «representación» ejercida por la Iglesia y por la residencia

[15] X. Barral i Altet, «La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973), Granada, 1976, vol. I, pp. 293-301.

[16] R. Krautheimer, «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», *The Art Bulletin* XXIV (1942), pp. 1-38 [ed. it.: *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, trad. de G. Scattone, Turín, 1993, pp. 151-219]; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. de M. L. Balserio, Madrid, Alianza, 1997].

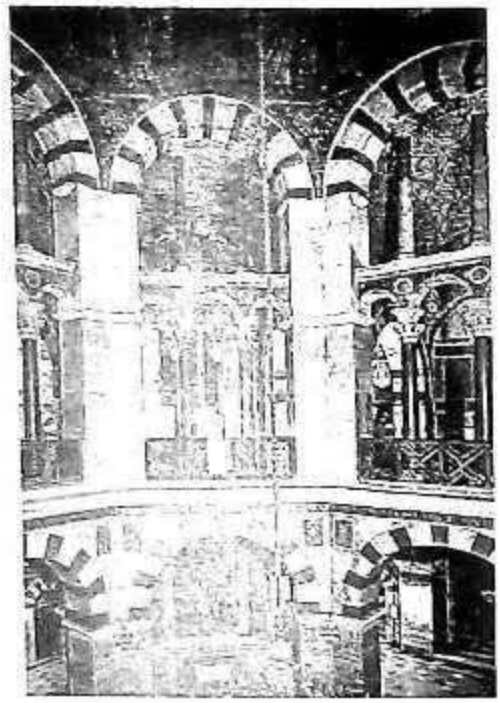


Figura 2. Aquisgrán. Capilla Palatina, 790-805.

palatina caracterizada por numerosas alusiones a las raíces romanas del Imperio: en el vestíbulo del edificio sagrado se erigía una loba de bronce, en el atrio había una fuente con forma de piña rodeada por las personificaciones de cuatro ríos y una estatua ecuestre del rey ostrogodo Teodorico también embellecía el palacio[17]. La noticia, reproducida por algunas fuentes de la época, del uso del término «Lateranum» para designar todo el conjunto ha llevado a subrayar el papel simbólico de la construcción, que, al evocar la residencia del papa, sitúa idealmente una *translatio Romae* en el corazón del territorio germánico[18]. Las sugestiones bizantinas que caracterizan la morfología arquitectónica y la decoración de la iglesia de la Virgen traducirían, además, la fascinación por la idea de imperio representada por las tradiciones de los *basileis* de Oriente, y la adopción de un antecuerpo occidental (el famoso *Westwerk*)[19] habría que interpretarla como un recuerdo del modelo de las puertas romanas.

El postulado implícito de todas estas consideraciones sería que las formas y los estilos constituyen unos verdaderos vehículos de expresión ideológica; pero la reflexión

---

[17] El valor ideológico atribuido a la reutilización de la estatua de Teodorico ha sido objeto de numerosas interpretaciones: por un lado se piensa que ilustraba la continuidad del poder entre el reino ostrogodo y el Imperio de Carlomagno, evocando al mismo tiempo también el «Regisole» de Pavía; por otro, se considera una referencia directa del Marco Aurelio (que en la Edad Media se creía que era una estatua de Constantino) que estaba ubicado ante el palacio lateranense de Roma. Cfr. F. Thürlemann, «Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829)», *Archiv für Kulturgeschichte* LIX (1977), pp. 25-65.

[18] Sobre el tema véase en particular S. Settis, «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico», en *id.* (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turín, 1984-1986, vol. III, pp. 373-486, sobre todo pp. 430-431.

[19] Cfr. C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'epoque carolingienne*, París, 1963, pp. 145-161; *id.*, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et les fonctions*, París, 1980, pp. 74-76.

sobre estos aspectos necesita otra prueba en el reconocimiento de las efectivas funciones que, en ese determinado contexto histórico, desempeñaba el edificio. Paradójicamente, tanto Eginardo como las demás fuentes contemporáneas no parecen atribuirle al conjunto de Aquisgrán la centralidad en el sistema político construido por Carlomagno que estamos acostumbrados a reconocerle: la ciudad no era, desde luego, una «capital» en el sentido moderno del término, sino que era una de las residencias del emperador, por la que, según parece, sentía predilección debido a sus saludables aguas termales y a la cercanía de las extensas reservas de caza[20]; la iglesia de la Virgen, por otro lado, no fue concebida propiamente como «capilla de palacio», sino como iglesia de la ciudad, cuya doble función parroquial y colegial se reflejaba en su estructura arquitectónica: el piso superior, con el cuerpo anexo occidental, estaba dedicado al Salvador como la basílica lateranense y era utilizado como iglesia parroquial para los habitantes del dominio real (entre ellos el propio emperador), y el piso inferior estaba destinado a los oficios del colegio sacerdotal y contenía el altar dedicado a la Virgen María[21].

Soberanía y cristomímesis

La eminente y suntuosa iglesia de Aquisgrán, cuya fama tuvo un impacto duradero sobre muchos edificios posteriores, aunque también desempeñó funciones de representación, fue básicamente un edificio sagrado que, con su riqueza y dignidad, comparable sólo a las más importantes basílicas romanas, demostraba la devoción y la ortodoxia de quien, a su costa, la había hecho construir. El ejercicio de la *pietas* había adquirido un significado más central para Carlomagno con la asunción del título de emperador augusto, que lo incluía entre los sucesores de Constantino y que defendía una asociación estrecha entre *regnum* y *christianitas*[22]. La asimilación con la figura de Cristo, soberano universal, se convirtió muy pronto en uno de los motivos comunes de la ideología carolingia, que tuvo, entre otras consecuencias, la promoción de los cultos cristológicos por parte de los emperadores; ya Ludovico Pío, por ejemplo, había interiorizado el concepto de «cristomímesis» hasta el punto de querer modificar la advocación de la iglesia de Reims, en la que había sido coronado por el papa Esteban IV en el 816, dedicándola al Salvador[23]. Los emperadores de época otoniana supieron desarrollar este aspecto de la ideología carolingia promoviendo la ilustración también de forma figurativa, con la recuperación de modelos iconográficos de ascendencia bi-

---

[20] Sobre el concepto de «capital» aplicado a la Edad Media cfr. E. Ewig, «Résidence et capital pendant le haut Moyen Âge», *Revue Historique* LXXXVII (1963), pp. 25-72.

[21] Cfr. últimamente L. Falkenstein, «Charlemagne et Aix-la-Chapelle», *Byzantion* LXI (1991), pp. 231-289. Sobre la historia de la capilla palatina como colegio sacerdotal cfr. J. Fleckenstein, *Die Hofkapelle der deutschen Könige*, Stuttgart, 1959-1966.

[22] Sobre el tema véase en general E. Ewig, «Zum christlichen Königsgedanken», en *id.*, *Spätantikes und fränkisches Gallien. Gesammelte Schriften (1952-1973)*, H. Atsma (ed.), vol. I, Múnich, 1976, pp. 3-71, además del clásico ensayo de R. Folz, *L'idée d'Empire en Occident du Ve au XIVe siècle*, París, 1953.

[23] P. Le Maître, «Image du Christ, image de l'empereur: l'exemple du culte du Saint Sauveur sous Louis Le Pieux», *Revue d'histoire de l'église de France* LXVIII (1982), pp. 201-212.

Figura 3. Ratisbona. *El emperador Enrique II coronado por Cristo*, del *Sacramentario de Enrique II*, 1002-1014.

zantina: en el *Sacramentario de Enrique II* de Múnich una miniatura mostrando al soberano coronado directamente por Cristo (fig. 3) afirma el origen divino y directo de la autoridad imperial, así como en el Evangeliario del tesoro de la catedral de Aquisgrán Otón III está representado como un Cristo en majestad, dentro de la mandorla, rodeado de los símbolos del tetramorfos y bendecido por la mano de Dios (fig. 4)[24].

En esta dirección hay que tener en cuenta el esfuerzo creciente de los soberanos en la promoción del culto del Salvador, en particular mediante la creación de unas auténticas colecciones de reliquias cristológicas recogidas en los tesoros de las iglesias de fundación imperial o real. La historia de la difusión de este tipo supremo de reliquias sagradas, y, por consiguiente, también de los edificios y de los objetos artísticos que fueron utilizados para contenerlos y conservarlos, está en gran medida caracterizada por la asociación con los más importantes centros de poder del mundo cristiano. En torno a esta fecha se multiplican de forma significativa los testimonios relativos a la presencia de tales «memorias» del periodo evangélico –que fueron motivo de orgullo de los más célebres *loca santa* de Jerusalén– en las iglesias de las residencias del *basileus* en Constantinopla (Santa María del Faro) y del papa en Roma (el oratorio del *Patriarchio* lateranense, designado a partir del siglo IX como *Sancta sanctorum*). Carlomagno, al que el califa Hārūn al-Rashid había entregado las llaves del Santo Sepulcro,

[24] *Sacramentario de Enrique II*. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Lat. 4456, fol. 11r, *Evangeliario de Otón III*. Aquisgrán, tesoro de la catedral, Evangeliario, fol. 31. Sobre el tema véase en particular D. de Chapeaurouge, «Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichun an Gott in der Kunst des Mittelalters», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XLVIII-XLIX (1987-1988), pp. 77-96.

Figura 4. *Otón III en gloria*, del *Evangeliario de Lauthar*, h. 990.

probablemente tuvo en cuenta estos modelos cuando fundó la basílica de Aquisgrán y la dotó de valiosas reliquias (causantes tal vez de la comparación con Letrán)[25].

La fama de *repositorium* de reliquias que se ganó la capilla de Aquisgrán ya en tiempos de Carlomagno está confirmada en concreto por el relato con el que Angilberto de Saint-Riquier describe sus estrategias para hacerse con las valiosas reliquias: en efecto, el abad se había dirigido con éxito, con el apoyo del propio Carlomagno, a Roma, a Constantinopla y al mismo santo palacio[26]. Una concepción análoga a la del soberano franco se encuentra en las iniciativas arquitectónicas de su óptimo aliado Alfonso II de Asturias, que después de haber establecido su residencia en Oviedo en los años 794-795 concibió el edificio como un conjunto sagrado coronado por tres suntuosas iglesias (San Salvador, Santa María, San Tirso) y abastecido de una capilla interior, la Cámara Santa, enriquecida también con reliquias que estaban en parte guardadas en una extraordinaria cruz (la Cruz de los Ángeles), que era a la vez un símbolo de fe y un lábaro real de filiación constantiniana[27]. Tanto en Aquisgrán como en la cor-

---

[25] P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Múnich, 1962, pp. 24-30; R. Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, París, 1950, pp. 128-181. Sobre la historia del tesoro de Aquisgrán cfr. H. Demoriane, «Le trésor légendaire de Charlemagne», *Connaissance des arts* 98 (1960), pp. 86-95; E. Stephany, «Der Aachener Domschatz. Versuch einer Deutung», en E. G. Grimme, *Der Aachner Domschatz*, Düsseldorf, 1972, pp. 6-22 (*Aachener Kunstblätter* XLII).

[26] Angilberto de Saint-Riquier, «De ecclesia Centulensi libellus», 2, en G. Waitz (ed.), *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* XV/1, Hannover, 1887, p. 175.

[27] S. Suárez Beltrán, «Los orígenes y la expansión del culto a las reliquias de San Salvador de Oviedo», en J. I. Ruiz de la Peña solar (ed.), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1993, pp. 35-55; sobre la «Cruz de los Ángeles» cfr. *The Art of Medieval Spain A. D. 500-1200*, catálogo de la exposición (Nueva York, 18 de noviembre de 1993-13 de marzo de 1994), Nueva York, 1993, pp. 146-148. El papel de la Cámara Santa como lugar de peregrinación en competición con Santiago fue promovido más tarde por los reyes de León (sobre todo por Alfonso VI en 1075) con la elaboración de un valioso relicario conocido como el Arca Santa: cfr. J. A. Harris, «Redating the Arca Santa of Oviedo», *The Art Bulletin* LXXVII (1995), pp. 82-93.

te asturiana la insistencia en los cimientos cristianos de la soberanía, expresada con los programas urbanísticos y arquitectónicos, parece que está conectada con la voluntad de afirmar la vuelta de una institución del pasado: el imperio, por un lado, y, por otro, el reino de Toledo.

La historia de la arquitectura sacra medieval está marcada por la frecuente reproposición de edificios que encuentran un modelo ideal en la capilla de Aquisgrán y, menos frecuentemente, en la más descentrada Cámara Santa, que coincidían entre ellas sólo en la morfología de las dos plantas; la ambivalencia entre carisma sagrado y carisma político que caracterizaba a ambas provocó el surgimiento de sus réplicas más o menos fieles tanto dentro de las residencias imperiales, reales, episcopales, como dentro de los muros de los monasterios[28]. El significado político de la capilla de Aquisgrán, debido en gran medida a su papel de iglesia sepulcral del emperador y de real *memoria Karoli*, parece que fue pesado cada vez más a medida que fue apareciendo la figura de Carlomagno, con los Otones y aún más con los Staufer, como fundamento ancestral de la sacralidad del Imperio, según un proceso que culminó, con Federico Barbarroja, en la proclamación de la santidad del antiguo soberano de los francos y de su papel como patrono de todo el dominio (1165)[29]; un hecho, este último, que provocó un reajuste de la decoración interior de la iglesia, en particular con la traslación del cuerpo a un suntuoso relicario[30], y la transformación de la capilla de tesoro de reliquias en un auténtico sagrario de memorias imperiales.

A partir del siglo XI las grandes monarquías, al consolidar su poder, sienten la necesidad de legitimar la autoridad dinástica atribuyéndole una dignidad sacral, en cuya elaboración simbólica la producción artística desempeña inevitablemente un papel de primer orden. La asociación con el culto al Salvador da lugar a varias iniciativas de patronazgo. Si las colecciones de reliquias cristológicas parecen desarrollarse cada vez más bajo la égida imperial y real, algunas de ellas serán incluidas en el grupo de atributos del poder supremo: el santo clavo y la santa lanza, del que forman parte, serán emblemáticos en este sentido; conservados en el tesoro imperial, se confunden con los *regalia* y se convierten en objeto de una serie de reproducciones artísticas destinadas a confirmar una relación de alianza con otro centro de poder (es el caso de la copia de la lanza de san Mauricio donada por Otón III al rey de Polonia Boleslao Chrobry en los años 999-1000)[31]. En el siglo XIII, a partir de Luis XI de Francia, es la corona de

---

[28] A. Verbeek, «Die architektonische Nachfolge der aachener Pfalzkapelle», en W. Braunfels (ed.), *Karl der Grosse Lebenwerk und Nachleben*, Düsseldorf, 1967, vol. IV, pp. 113-156.

[29] R. Folz, *Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, París, 1951. La construcción ideal de la hagiografía de Carlomagno se apoyó en gran parte en el filón literario encabezado por el *Iter hierosolymitanum* (compuesto hacia 1080), que describía un viaje –en realidad nunca efectuado– del emperador a Jerusalén con objeto de conseguir las reliquias de la Pasión depositadas luego en la Capilla Palatina de Aquisgrán: cfr. F. Castets, «Iter Hierosolymitanum ou voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople», *Revue des Langues romanes*, serie IV, VI (1892), pp. 417-487.

[30] E. G. Grimme, *Der Aachner Domschatz*, cit., pp. 66-69.

[31] M. Brandt y A. Eggebrecht (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catálogo de la exposición (Hildesheim, 1993), Hildesheim-Maguncia del Rin, 1993, vol. II, p. 81. Sobre la asimilación de algunas reliquias de la Pasión con los más importantes *regalia* cfr. O. Bouzy, «Les armes symboles d'un pouvoir politique: l'épée du sacre, la Sainte Lance, l'oriflamme, aux VIIIe-XIIe siècles», *Francia* XXII/1 (1995), pp. 45-57.

espinas la que parece imponerse como emblema que asocia estrechamente la monarquía tanto con la realeza como con el papel sacrificial de Cristo; utilizadas como dones diplomáticos por el rey santo, las espinas fueron diseminadas por las cortes, las ciudades, los conventos, los centros de poder grandes y pequeños pertenecientes a la red de influencias del reino de Francia (de Castilla a Noruega, a Italia), engarzadas en suntuosos relicarios cuya forma, que reproducía la diadema de la coronación, será un explícito instrumento de la ideología monárquica[32].

La mayor empresa artística de san Luis –la Sainte-Chapelle (fig. 5), en el palacio real de la Île-de-la-Cité– expresaba la necesidad de autorrepresentación sacral de la monarquía en la medida en que pretendía establecer un tesoro de reliquias cristológicas, cuidadosamente seleccionadas y adquiridas en Constantinopla, que equiparase la dignidad no sólo de la iglesia de Aquisgrán o del *Sancta Sanctorum* papal, sino también de la misma capilla del Faro, la capilla de los *basileis* bizantinos, que tanto había maravillado a los cruzados de 1204, como Roberto de Clari. El recuerdo del modelo oriental resulta evidente en la concepción del edificio como compromiso entre su función de capilla privada y de espacio ceremonial público, destinado sobre todo al lucimiento de las reliquias por parte del propio soberano con ocasión del Viernes

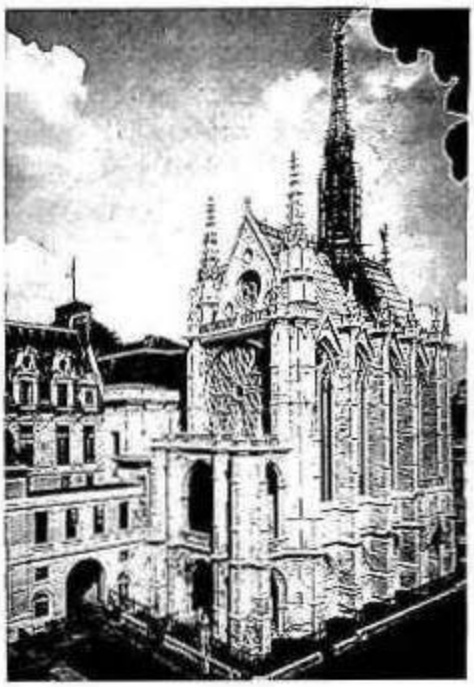


Figura 5. París, Sainte-Chapelle, h. 1241-1245.

[32] La asociación entre los soberanos de Francia y las espinas de la corona databa por lo menos de la mitad del siglo XII, cuando encontramos los primeros testimonios relativos a la presencia de estas reliquias en el tesoro de Saint-Denis: cfr. L. Levillain, «Essais sur les origines du Lendit», *Revue historique* 155 (1927), pp. 241-276. Sin embargo, fue san Luis, con la adquisición y la traslación de las reliquias de la Pasión desde Constantinopla y con la construcción de la Sainte-Chapelle, quien consolidó el vínculo simbólico entre la monarquía y la memoria del Salvador.

Santo. La estructura de la «Doppelkapelle», consistente en dos iglesias superpuestas con la superior comunicando directamente con el palacio, y la advocación distinta a la Virgen y al Salvador, evocan idealmente los celebrados precedentes de Aquisgrán, Constantinopla u Oviedo, aunque en las características arquitectónicas recuperen más bien soluciones ya presentes en las capillas episcopales de la Île-de-France del periodo anterior[33]; la interacción entre carisma sagrado y carisma político va aún más allá en la concepción misma del edificio como una especie de relicario arquitectónico y en la elección de los programas iconográficos (en la decoración escultórica del exterior y en las vidrieras), que insisten, tanto en los tradicionales términos bíblicos como en la vuelta a la actualidad de la traslación de reliquias, en la idea de la base sagrada de la realeza[34].

El valor emblemático de la Sainte-Chapelle y su eficacia simbólica están subrayados por el gran número de «réplicas» a las que dio lugar, tanto en la reproducción de similares tesoros de reliquias como en la recuperación de su esquema arquitectónico. Se podría decir que no había corte o institución, laica o religiosa, que no deseara poner de relieve la dignidad de su papel apropiándose de alguna reliquia guardada en la capilla del rey de Francia; por otro lado, este deseo de reproducir en su residencia o palacio la sacralidad de la Sainte-Chapelle se combina con la expansión en Europa de motivos arquitectónicos y figurativos de procedencia francesa, un fenómeno que logró hacer del Gótico un verdadero «estilo cortesano»[35]. En 1245, el duque de Austria Federico II de Babenberg consiguió de manos del propio san Luis una espina de la sagrada corona que le permitió concebir la capilla del castillo de Starhemberg (en Niederösterreich) –caracterizada por un temprano empleo de motivos arquitectónicos góticos– como una custodia de reliquias, y más tarde, en 1263, también se dirigió a Luis XI el rey de Bohemia Otokar II Přemysl cuando se dio cuenta de que necesitaba embellecer con una reliquia cristológica el monasterio real de Goldenkron[36]. Una «Doppelkapelle», tal vez siguiendo el esquema de la Sainte-Chapelle, fue construida en 1274 por Magnus III de Noruega, dentro del palacio real de Bergen, después de haber conseguido de Felipe II de Francia una santa espina guardada en un relicario de cristal de roca[37], y la misma tipología arquitectónica, que se multiplica a lo largo de los siglos XIV y XV en las residencias reales y principescas de Francia y Borgoña[38], ejerce

---

[33] W. Sauerländer, «Die Sainte-Chapelle du Palais Ludwigs des Heiligen», *Bayerische Akademie der Wissenchaften Jahrbuch*, 1977, pp. 92-225.

[34] B. Brenk, «The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program», en V. C. Raguin, K. Brush y P. Draper (eds.), *Artistic Integration in Gothic Building*, Toronto, 1995, pp. 195-213.

[35] Sobre esta expresión véase el clásico ensayo de R. Branner *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965.

[36] B. Schedl, «Eine frühgotische Kapelle in der Residenz des letzten Babenberger-Herzogs - Architektur und Repräsentation unter Friedrich II», *Aachener Kunstblätter* LX (1994), pp. 249-256.

[37] A. Lindblom, *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Etudes sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves*, Estocolmo, 1916, pp. 12-13.

[38] I. Hacker-Sück, «La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au Moyen Âge», *Cahiers archéologiques* XII (1962), pp. 217-257; es célebre el caso de la Sainte-Chapelle de Vincennes, con la que Carlos V quiso rivalizar con la capilla palatina de París: cfr. U. Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlín, 1997.

una sensible influencia también en las iniciativas arquitectónicas del rey de Mallorca[39]. En el caso del emperador Carlos IV, que le dedicó una gran cantidad de energías y fondos a la construcción del aparato simbólico de su poder, la Sainte-Chapelle supuso tanto un esquema arquitectónico para imitar –como demostrarían las soluciones formales adoptadas en la Capilla de Todos los Santos del castillo de Praga– como un modelo ideal que había que superar: durante el proceso de organización estructural y de decoración del castillo de Karlštejn el emperador, émulo de Constantino y de Carlomagno, parece que quiso darle forma a un auténtico «palacio sagrado», repositorio al mismo tiempo de las más insignes reliquias y de los *regalia* del Imperio, para colocarlo en una ideal competición no sólo con Aquisgrán y París, sino con los lugares santos de la cristiandad: Roma, Constantinopla y, sobre todo, Jerusalén[40].

El proceso de sacralización del imaginario monárquico se fundó no sólo en la promoción del culto del Salvador por medio de las reliquias de la Pasión, sino también en la legitimación de la descendencia dinástica con la santificación del fundador o de un soberano anterior. Desde el siglo XI se difunden en el centro-norte de Europa los reyes santos: Esteban I de Hungría, Olav en Noruega, Eduardo el Confesor en Inglaterra, Canuto en Dinamarca, para terminar con Luis IX en Francia[41]. La consolidación del culto obtuvo automáticamente un gran alcance político y no fue un hecho casual que las cortes invirtieran gran parte del patrimonio en la promoción de sus reyes santos mediante la realización de obras arquitectónicas y figurativas: en el caso del patrono de Bohemia, el duque Wenceslao, el emperador Carlos IV desempeñó un papel fundamental en la definición y en la divulgación de su tipo iconográfico, inspirado en la tradición bizantina de los santos militares designado un poco audazmente como «vera effigies Venceslai»[42]. Las catedrales que fueron erigidas sobre los lugares donde estaban enterrados sus ilustres antecesores equivalen bajo varios aspectos a otras tantas afirmaciones de dignidad y supremacía política y expresan la estabilidad y la plena consolidación de una dinastía. Asimismo, ello no limitó la importancia de su valor sacral, el mejor argumento que la monarquía utiliza para autolegitimarse, manifestándolo a través de las soluciones formales que ella misma promueve. Como ha demostrado Paul Binski, la abadía de Westminster de Londres fue reconstruida a partir de 1245 por iniciativa de Enrique III Plantagenet (1216-1272) para dar una mayor visibilidad al culto dinástico de san Eduardo el Confesor; con este objeto los artistas reales crea-

[39] Entre los siglos XIII y XIV la capilla del palacio real de Montpellier de Jaime II de Mallorca guardaba las reliquias de la cruz y de la corona donadas por Felipe el Hermoso; se pueden reconocer muchas influencias francesas en la «Doppelkapelle» del palacio de Perpiñán, construida por el mismo rey Jaime: cfr. M. Durliat, *L'art dans le royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares* [Toulouse], 1962, pp. 187, 196-197.

[40] En este sentido cfr. sobre todo K. Möseneder, «Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV (1981), pp. 39-69; sobre la referencia a los modelos bizantinos cfr. E. Bachmann, «Karolinische Reichsarchitektur», en *Kaiser Karl IV. Staatsman und Mäzen*, catálogo de la exposición (Núremberg y Colonia, 1978-1979), Múnich, 1978, pp. 334-339.

[41] R. Folz, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VIe-XIIIe siècles)*, Bruselas, 1984.

[42] K. Stejskal, «Die Rekonstruktion des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein», *Umění* XXVI (1978), pp. 535-562, sobre todo p. 549.

ron un monumento «ecléctico», que con su aspecto, además de competir con la tradición de las capillas episcopales inglesas, evocaba los modelos consagrados por una asociación tanto con el poder monárquico como con el carisma de los más importantes lugares de culto: desde el tipo arquitectónico de la catedral gótica de Reims hasta los mosaicos cosmatescos de las basílicas romanas[43].

La sede de la autoridad y su aparato

Si durante toda la Edad Media gran parte de las manifestaciones simbólicas del poder secular encuentran un canal de expresión privilegiado en el arte y en la arquitectura sacra, no por ello las iniciativas de patronazgo artístico se limitaron necesariamente a las obras de significado religioso. Las instituciones en cuanto tales necesitan no sólo de unos edificios de representación, sino también de unos lugares en los que ejercer la administración y la función pública, con todo el correspondiente aparato de decoraciones, símbolos e imágenes; y este aparato no se reduce a unos restringidos y elitistas géneros técnicos, como las pinturas murales o los ornamentos escultóricos, sino que abarca toda una serie de objetos a los que normalmente les concedemos poco valor: de los estandartes a las gualdrapas, de las campanas a los autómatas y los relojes mecánicos, de los escudos pintados a los sellos y las monedas. Como veremos, en los distintos casos no es tanto la función simbólica la que predomina como la finalidad de garantizar la igualdad de valores y medidas, de afirmar el respeto de un orden legal, de poner en evidencia el vigor de una normativa jurídica.

La sede de la autoridad, garante del orden político, constituye un elemento clave de la propia estructura urbanística de cada centro ciudadano, y se identifica en primera instancia con un lugar, un sector o un barrio, es decir, con un edificio. Concretamente en Italia, después de la caída del Imperio romano de Occidente, los nuevos poseedores del poder se establecen preferentemente en los lugares y en los palacios de representación de las instituciones de época tardorromana, y esto no sólo por motivos de utilidad práctica o para proclamar la apropiación simbólica de las enseñas del poder derrocado, sino también para manifestar de alguna forma la continuidad de la autoridad legal[44]. En unos contextos diferentes y unas épocas mucho más recientes todavía encontramos, de vez en cuando, algunos episodios análogos: después de la expulsión de los árabes de las Baleares en 1229 y del nacimiento del reino de Mallorca en 1276, la cancelación prácticamente completa de los vestigios de la presencia islámica en la isla –sobre todo en el ámbito religioso, con la destrucción de las mezquitas– no impidió el establecimiento de la residencia real en Palma sobre el lugar de la antigua for-

[43] P. Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200-1400*, New Haven Conn.-Londres, 1995.

[44] En este sentido puede ser instructivo desde el punto de vista metodológico el ensayo de R. Ousterhout, «Ethnic Identity and Cultural Appropiation in Early Ottoman Architecture», *Muqarnas* XII (1995), pp. 48-62, que pone en evidencia cómo la apropiación de los edificios bizantinos por parte de la cultura otomana se produjo casi exclusivamente con fines políticos, pues se trataba de monumentos revestidos de un alto potencial simbólico, como la iglesia imperial de Santa Sofía.

taleza de la Almudaina, sede del poder anterior[45]. En cambio, merece una valoración diferente el reaprovechamiento y reajuste del sacro palacio de Aquisgrán como Rathaus –con su aneja torre granero–, que, si supuso de alguna forma la afirmación política del concejo ciudadano en el siglo XIV, no fue el fruto de la contraposición entre dos poderes, sino de una concesión imperial[46]; asimismo, reforzado el poder de Matteo Visconti y aún más el de su nieto Azzone por una consagración superior, cuando instauraron y consolidaron su señorío en Milán, levantaron sus palacios en el espacio del antiguo *Broletto*, para demostrar la continuidad que unía su régimen con las antiguas instituciones comunales[47].

A lo largo de la Edad Media el «palacio» ejerció unas funciones polivalentes, a veces incluso contrastantes: si por un lado encarna la autoridad misma y constituye su representación inmanente en el contexto urbano, por otro desempeña el papel de residencia de quien posee el poder y de sus más estrechos colaboradores. Cuando se analizan las soluciones arquitectónicas y decorativas de estos edificios es importante distinguir su organización interior en espacios privados y espacios públicos, en estancias de carácter puramente residencial y salas destinadas a las audiencias, a los recibimientos o al ejercicio de la justicia. En los palacios carolingios, y más concretamente en el de Aquisgrán, a la distinción de las funciones le correspondía de hecho una separación neta de los espacios, consistentes en edificios independientes (la residencia, el *aula regia*, la iglesia de Santa María) comunicados entre sí por galerías y pasillos cubiertos[48]: la tradición inaugurada por estas soluciones produjo un impacto constante en gran parte de la arquitectura palatina, sobre todo la imperial, de los siguientes siglos[49], y encontró su contrapunto en los textos literarios que celebraban el palacio como un conjunto de grandiosas dimensiones, comparable a los más famosos monumentos del poder de Roma y Bizancio[50]. La residencia real, en cuanto representación de una autoridad «áulica», se impuso como modelo para los distintos centros políticos, ya fueran «delegados», autónomos o secundarios, combinándose, sin embargo, con otros puntos de referencia procedentes de la tradición arquitectónica local: en las cortes nobiliarias de Francia y Alemania se asistió al fenómeno creciente, sobre todo durante los siglos XI y XII, de la fortificación del palacio, fruto de la ideología guerrera y caballeresca propia de las dinastías feudales, pero con el nacimiento de los «palacios públicos» en las ciudades comunales de los siglos XII-XIV se recuperaron los esquemas

---

[45] M. Durliat, *L'art dans le royaume de Majorque*, cit., p. 217.

[46] M. Röntgen, «Das gotische Rathaus zu Aachen», en A. Huyskens (ed.), *Das alte Aachen, seine Zerstörung und sein Wiederaufbau*, Aquisgrán, 1953, pp. 106-155.

[47] P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe-XVe siècles)*, Roma, 1998, p. 117. [El *Broletto* era el Palacio de Justicia de la ciudad. *N. de la T.*]

[48] C. Meckseper, «Das "Tor- und Gerichtsgebäude" in der Pfalz Karls des Grossen in Aachen», en *Architektur und Kunst im Abenland. Festschrift für Günter Urban*, Roma, 1992, pp. 105-113.

[49] Sobre el tema véase el estudio general de G. Binding, *Deutsche Königspfalzen von Karl dem Großen bis Friedrich II (765-1240)*, Darmstadt, 1996.

[50] P. Riché, «Les représentations du Palais dans les textes littéraires du haut Moyen Âge», *Francia* IV (1976), pp. 161-171, sobre todo p. 163; A. Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chanson de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, París, 1987.

constructivos y decorativos de las anteriores sedes de la administración pública, como las *laubie* lombardas[51].

En cada uno de los sectores del palacio el significado asumido por la decoración está condicionado también por el papel específico atribuido al contexto arquitectónico, por su finalidad para el disfrute estrictamente privado o dirigido a un público selecto o a uno más amplio. Evidentemente, le correspondía sobre todo al aspecto externo ser el vehículo transmisor de los mensajes políticos, proyectando la idea de magnificencia y decoro y afirmando la legitimidad del poder representado por el edificio en su conjunto. El arco, por ejemplo, no es solamente un elemento arquitectónico que contribuye a la articulación de las fachadas, sino que también es un símbolo, un artificio retórico que proyecta, con sus evocaciones a la Antigüedad romana y a Bizancio, y en particular a la simbología de la puerta y del arco, la magnificencia regia de un edificio: lo demuestra, por ejemplo, el protagonismo visual que el *opus formiceum* adquiere tanto en los edificios profanos como el palacio de Ramiro I de Asturias (842-850), en Oviedo (conocido como el Belvedere del Naranco, fig. 6), como en las fundaciones religiosas del mismo soberano[52].

Los interiores traducían con distintas soluciones la idea de excelencia casi sobrenatural que la retórica literaria, que a menudo trazaba un paralelismo con el paraíso, atribuía al palacio. La presencia en Aquisgrán de un palacio poblado de animales exó-

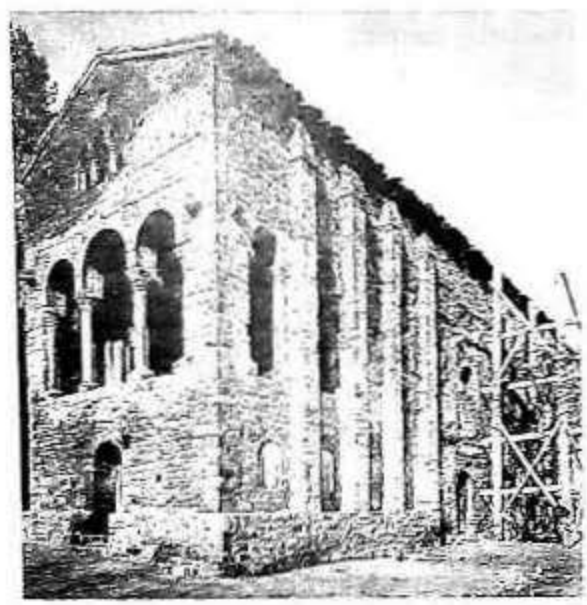


Figura 6. Oviedo, palacio de Ramiro I de Asturias conocido como el «Belvedere del Naranco», 842-850.

---

[51] Cfr. G. Andenna, «La simbologia del potere nelle città comunali lombarde: i palazzi pubblici», en P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Actas del Congreso (Trieste, 2-5 de marzo de 1993), Roma, 1994, pp. 369-393.

[52] Véase el uso repetido de las expresiones *arte formicea* y *opere formiceo* en las crónicas de la época: J. Gil Fernández y J. L. Moralejo (eds.), *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1995, pp. 144-145 y 175. Sobre estos edificios cfr. S. Noack-Haley y A. Arbeiter (eds.), *Asturische Königsbauten des p. Jahrhunderts. Die Kirchen San Miguel de Lillo, Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdediós und das Belvedere am Naranco in Aufnahmen und Untersuchungen des Deutschen Archäologischen Instituts Madrid*, Maguncia del Rin, 1994.

ticos –entre ellos el famoso elefante Abul-Abbas que Carlomagno había recibido como regalo de Hārūn al-Rashid– estuvo probablemente motivada por el deseo de emular a las más célebres cortes orientales, así como la presencia de «órganos» tendía a reproducir una característica tanto visual como sonora de las estancias de los *basileis;* lo cierto es que este gusto exótico impresionó tanto a los contemporáneos que transformaron el jardín de los animales en un *topos* literario y, al mismo tiempo, en un elemento insustituible de la decoración palatina hasta la última Edad Media e incluso después[53]. Un paralelo de esta tendencia se encuentra en el repertorio iconográfico animal y en el desarrollo de una corriente ornamental consistente en motivos naturalistas, en escenas de caza o pesca y en la simulación de paisajes silvestres: en el siglo XIV esta forma decorativa profana y cortés aparece no sólo en los aposentos privados de soberanos y príncipes, sino también –y quizá en su expresión más suntuosa y más célebre, destinada a estimular numerosas réplicas– en los apartamentos papales de la Torre de los Ángeles y del Guardarropa de la residencia de Aviñón[54].

Por el contrario, los temas narrativos de carácter celebrativo debieron ser más frecuentes desde sus orígenes en las salas destinadas a los recibimientos, a las audiencias y al ejercicio de la justicia. Ciclos y representaciones profanas existían ya en época longobarda: en Monza la reina Teodolinda mandó realizar unas escenas sacadas de la historia de su pueblo, y el palacio real de Pavía contenía, según el testimonio de Agnello Ravennate, una efigie ecuestre del rey godo Teodorico[55]. El uso tuvo una continuación en época carolingia: en la famosa descripción del palacio de Ingelheim, Ermoldo Nigello recuerda la representación de las gestas de héroes antiguos y francos (de Ciro a Carlomagno, pasando por Rómulo y Remo, Aníbal, Constantino y Carlos Martel), que, dispuestas en secuencia en el *aula regia,* tal vez constituían un *pendant* figurativo de las «historiae et antiquorum res gestae» que Carlomagno se hacía leer mientras saboreaba, durante las comidas, sus[56] predilectas carnes a la brasa. El recurso a las «historias» y a las «alegorías» sacadas de la literatura antigua o de la Biblia, o incluso de episodios menos lejanos en el tiempo, a veces combinados con temas astrológicos[57], significó duran-

---

[53] K. Hauck, «Tiergarten im Pfalzbereich», en AAVV, *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung,* Gotinga, 1963, I, pp. 30-74.

[54] E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV,* Turín, ²1992, sobre todo pp. 34-51. Por motivos de brevedad no nos detendremos a analizar el valor de la distinción entre «espacios privados» y «espacios públicos» en las mansiones principescas medievales, que no coincide exactamente con la nuestra; nos remitimos a las observaciones de B. Schimmelpfennig, «Ad maiorem pape gloriam: la fonction des pièces dans le Palais des Papes d'Avignon», en *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance,* Actas del Congreso (Tours, 6-10 de junio de 1988), París, 1994, pp. 25-46.

[55] S. Lomartire, «La pittura medievale in Lombardia» en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo,* Milán, 1994, pp. 47-89, sobre todo pp. 47-48.

[56] Según el testimonio de Eginardo, *Vita Karoli Magni,* 24. Para el texto de Ermoldo Nigello, cfr. J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalter,* Viena, 1896 [ed. it.: *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV),* trad. de J. Végh, Florencia, 1992, pp. 126-129 y 468-469]; para su interpretación cfr. W. Lammers, «Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim», en *Festschrift für Hermann Heimpel,* Gotinga, 1972, vol. III, pp. 226-289.

[57] J. von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto,* Milán, 1965, pp. 24-25.

te mucho tiempo una característica de la decoración de los palacios, que respondía a diversas exigencias, a menudo presentes contemporáneamente, como la «memoria» de un hecho significativo de la historia familiar, la voluntad por parte de la literatura sacra y profana de estar en relación con una forma de poder consagrada por la autoridad, el deseo de exaltar sus propias virtudes como cualidades «ejemplares», como metáforas o alegorías: los ciclos comisionados por Enrique III Plantagenet –con las historias de Antioco en el palacio de Westminster, y con las historias de Judas Macabeo, las historias de san Eduardo el Confesor y las figuras alegóricas en la Painted Chamber– constituyen en este sentido un ejemplo bien conocido, en el que la función del ambiente como lugar de distribución de las limosnas reales encuentra su correspondiente en algunos temas como la «Munificencia»[58]. La introducción de los ciclos celebrativos de las gestas y de las virtudes de un antecesor, o incluso del propio soberano reinante –como las escenas de la vida del conde Roberto II de Artois encargadas por su hija Mahaut en 1320 en el castillo de Conflans o la epopeya de la «toma de Mallorca» ordenada por Pedro el Grande de Aragón, hacia el final de su reinado, en el palacio de Barcelona[59]–, se encuadraba en un programa de legitimación dinástica; contemporáneamente se difundieron, en las residencias de los reyes de Francia y de otros soberanos europeos, las salas regias decoradas con genealogías escultóricas y se multiplicaron, en un continuo entramado de tradición literaria y tradición iconográfica, las «galerías» de hombres ilustres, realizadas al fresco, en tapices y otros elementos del mobiliario[60]; hay que subrayar en todos estos casos la deuda que estas formas de decoración profana tenían con el motivo, consagrado por la literatura caballeresca, de la «sala pintada», de la «Hall of Images» de las leyendas artúricas[61]. Por su parte, los ambientes caracterizados por una especificidad funcional marcada, como en el caso de las salas de justicia, acogieron otras soluciones decorativas y temáticas, introduciendo en particular tanto esquemas sacros (el primero de todos el Juicio final) como representaciones profanas de tipo alegórico, demostrativo o heráldico, a veces concebidos como auténticos escenarios para la ejecución por parte del soberano de procesos y sentencias (en este sentido es interesante la historia de los «lis de justice» de la Francia tardomedieval[62]).

La fachada o el frente anterior del palacio significaban el lugar idóneo para la exhibición de los estandartes, emblemas y otras formas de autorrepresentación. La solidez de una institución y de un poder encontraba, evidentemente, una confirmación verosímil en la ostentación de la riqueza, mediante el empleo de materiales y objetos preciosos; al mismo tiempo, la fachada era el lugar destinado a contener esos puntos

---

[58] T. Borenius, «The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI (1943), pp. 40-53; P. Binski, *The Painted Chamber at Westminster*, Londres, 1986.

[59] F. P. Verné, «La política artística de Pere el Ceremoniós», en AAVV, *Pere el Ceremoniós y la seva època*, Barcelona, 1989, pp. 177-192, sobre todo p. 181.

[60] M. M. Donato, «Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico*, cit., vol. III, pp. 95-152.

[61] R. S. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Oxford, 1938, pp. 15-30; M. Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge Mass., 1990, sobre todo pp. 121-136.

[62] S. Hanley, *The Lit of Justice of the Kings of France. Constitutional Ideology in Legend, Ritual and Discourse*, Princeton NJ, 1983, sobre todo pp. 14-42.

de referencia simbólicos que servían para consolidar la cohesión de una comunidad en torno a sus vértices políticos: de los escudos a las inscripciones celebrativas, de las estatuas de mármol o de bronce a los frescos con retratos o escenas de valor legitimador, de los relojes mecánicos (unos auténticos símbolos de control del tiempo urbano) a los mensajes figurativos de carácter ideológico. La «Barca» que Cola di Rienzo eligió para que figurara en la fachada del palacio capitolino expresaba, en términos alegóricos, un verdadero argumento «de propaganda», pues, al recuperar el esquema anteriormente utilizado por Giotto en el atrio de San Pedro, subrayaba el estado de precariedad política en el que se encontraba Roma e indicaba la necesidad de la toma del poder por parte del pueblo, guiado por su «tribuno» Cola[63].

La ideología del bien común

Los centros de poder «delegado», cuya legitimidad residía en su relación, aunque sólo fuera ideal, con un poder superior, no dejaban de utilizar, en este sentido, el frente del palacio que los representaba para enfatizar su papel jerárquico: en algunas ciudades libres del norte de Alemania, como Lübeck y Bremen entre los siglos XIV y XV, los *Rathäuser* mostraban las esculturas del emperador y de los príncipes electores, garantes –por graciosa concesión– de su autonomía[64], mientras que en la Italia de los siglos XIII y XIV las autoridades comunales destinaban una parte no secundaria de su presupuesto a la decoración de los palacios públicos y de las distintas magistraturas con las insignias imperiales y con los blasones de las entidades políticas de las que eran aliados o a las que estaban sujetas: por ejemplo, en 1380-1381 se mencionan las armas del rey de Hungría, de la Iglesia, del papa y del duque Carlo Durazzo pintadas en la fachada del Palacio de los Cónsules en Gubbio, una elección que, además de afirmar la ocupación temporal de la ciudad por parte del duque, traducía el sistema de alianzas del papa Urbano VI en la contemporánea guerra por el control del reino de Nápoles[65].

En estos casos tanto las imágenes como las insignias desempeñaban una función casi jurídica, pues documentaban y reflejaban en el mismo aparato decorativo del edificio de representación el régimen político vigente; la misma heráldica, por otro lado, constituía un lenguaje figurativo dotado de una fisonomía autónoma y capaz de dar

---

[63] P. Sonnay, «La politique artistique de Cola de Rienzo (1313-1354)», *Revue de l'art* 55 (1982), pp. 35-43.

[64] Para las esculturas de Lübeck (hacia 1350) cfr. M. Hasse, «Türklopfer vom Hauptportal des Lübecker Rathauses», en A. Legner (ed.), *Die Parler un der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgen,* Colonia, 1978, vol. II, p. 526; para las esculturas de Bremen (1405-1409) cfr. *id.*, «Der Kaiser und die sieben Kurfürsten vom Rathaus in Bremen», *ibid.*, pp. 530-531. Sobre el tema cfr. A. Wolf, «"König und Kurfürsten" als öffentliches Bildprogramm. Herrscherliche Repräsentation in den Städten des Reiches (Vortragsresümée)», *Kunstchronik* XLII (1989), pp. 196-197.

[65] G. Mazzatinti, «I Palazzi del Gonfaloniere, dei Consoli e del Podestà in Gubbio», *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria* IV (1888), pp. 5-48, sobre todo pp. 38-39 (pagos a los pintores Petruccio di Luca y Donato «pro armis depingendis in muro palatii dominorum Consulum, videlicet Regis Ungarie, Ecclesie, pape et Karoli de Duratio»: «Por pintar en la pared del palacio de los señores cónsules los escudos, es decir, los del rey de Hungría, de la Iglesia, del papa y de Carlos de Durazzo»).

vida a unos mensajes ideológicos explícitos, como en el caso del águila gibelina, que, según un relato de Franco Sacchetti, el obispo y señor de Arezzo, Guido Tarlati, quiso que pintaran en su palacio en el momento de atacar al león güelfo y que su pintor, el florentino Buffalmacco, realizó «al contrario» (es decir, con el león que despedazaba al águila)[66]. En los años cuarenta del siglo XIV, durante la época del sometimiento de Lucca a la autoridad de la cercana Pisa, el bagaje ideológico de esta última ciudad, de matriz gibelina e imperial, encontró su espacio en la fachada del Palacio de los Cónsules, en la que significativamente se dispusieron escudos de armas y otras figuraciones varias: a los pintores Petruccio di Cerondo y Giovanni di Nicolao, ciudadanos luqueses, se les pidió que hicieran los retratos de Ranieri Novello di Donoratico, señor de Pisa, y del juglar del emperador Carlos IV de Luxemburgo, los emblemas heráldicos de la Iglesia, del Imperio, de los *comuni* y de las *societates* de Pisa y Lucca, así como una extraordinaria representación de la *Maiestas imperialis* y de los barones y príncipes reunidos para la elección de Carlos IV, en una especie de versión al fresco de los programas de Lübeck y Bremen. Con semejantes medios se estaba declarando la legitimidad institucional de la tiranía pisana sobre Lucca, descrita en el palacio del poder subyugado como una reafirmación de la autoridad imperial sobre la ciudad[67].

Si la fachada es de alguna forma el «escaparate» del régimen político de un centro urbano, el impacto monumental de los edificios destinados a albergar la sede de la autoridad se reviste de un significado de fundamental importancia. En un sistema urbanístico que, en muchas áreas de Europa y sobre todo en Italia, refleja el particularismo de la sociedad de los siglos XII y XIII y que está formado por manzanas cerradas correspondientes a las áreas de influencia de los distintos bandos familiares, la construcción de palacios de imponentes dimensiones en los puntos cruciales de la ciudad, junto con los proyectos de plazas, mercados y otros espacios «abiertos», con el refuerzo de las murallas y la creación de nuevas calles en detrimento de las propiedades privadas, corresponde a la afirmación de la ideología del «bien común» que en realidad expresa la hegemonía conquistada por una «parte», por los grupos profesionales y de interés (fig. 7). Esta afirmación, que se produce –también en la Italia comunal– según unas modalidades y unas circunstancias que varían de ciudad en ciudad, tiene como resultado final la disposición de unos símbolos monumentales que sirven, en el contexto del tejido urbano, no sólo como espacios y edificios de pública utilidad, sino también como señales de dominación simbólica y de trascripción urbanística del orden socioeconómico en vigor[68]. Los elementos ornamentales urbanos

---

[66] F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. A. Lanza, Florencia, 1984, CLXI, pp. 356-360.

[67] E. Lazzareschi, «Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento», *Bollettino storico lucchese* X (1938), pp. 137-164, sobre todo p. 143; M. Paoli, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca, 1986, pp. 177-178. Nos preguntamos si el monumento sepulcral de Enrique VII, realizado por Tino di Camaino en 1315 en la catedral de Pisa, estaba inspirado en un modelo de la «Majestad imperial» de Lucca, sobre su compleja interpretación cfr. J. Tripps, «Restauratio Imperi. Tino di Camaino und das Monument Heinrichs VII in Pisa», en M. V. Schwarz (ed.), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, Luxemburgo, 1997, pp. 51-78.

[68] Sigo la interpretación ofrecida por J. Heers, *La ville au Moyen Âge en Occident. Paysages, pouvoirs et conflits*, París, 1990, caps. VI y VII [ed. it.: *La città nel Medioevo*, trad. de M. Tangheroni, Milán, 1995].

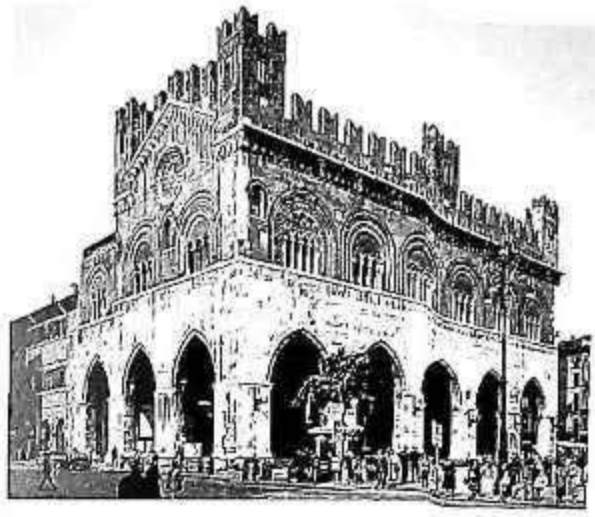


Figura 7. Piacenza, Palacio Público, iniciado en 1281.

como las grandes fuentes asumirán en este sentido un valor inédito de representación cívica y por este motivo llegarán a lucir una rica decoración y a situarse, como en Perugia, cerca de los palacios públicos: en cuanto fuentes comunes de abastecimientos de aguas se oponen a la costumbre del control privado de los pozos, dispuestos tradicionalmente dentro de las viviendas, cerrados e inaccesibles a los extraños, de cada una de las familias[69].

En aquellos centros en los que, después de los enfrentamientos entre las distintas partes, se instauró un régimen político más fuerte y estable, capaz de resistir mejor ante las presiones externas e internas, se encuentran de forma significativa los programas arquitectónicos y urbanísticos más complejos y espectaculares, creando una auténtica escenografía del poder: la Siena del gobierno de los Nueve, con su palacio-fortaleza que alberga a todas las magistraturas ciudadanas, con la compleja articulación del «Campo» que se abre ante el mismo y la torre que rivaliza en altura no sólo con las viviendas privadas, sino también con el campanario de la catedral, constituye, sin duda, el ejemplo más significativo en este sentido (fig. 8). En otras partes la situación es bien diferente: Pisa, Lucca y Viterbo no tendrán nunca un palacio público central, los edificios comunales de Massa Marítima y Gubbio compartirán la plaza cívica con las respectivas catedrales, otros centros tendrán una sede municipal majestuosa sólo después de haber perdido su autonomía, por iniciativa de un príncipe o de un señor local. Del mismo modo, es interesante constatar que los ejemplos más elaborados de ciclos alegórico-políticos decoran los palacios públicos de los gobiernos comunales más consolidados: de nuevo Siena, con el extraordinario programa de frescos realizado por Ambrogio Lorenzetti en 1338-1339 en la Sala de la Paz, dio vida a una forma de autorrepresentación política que no encuentra analogías en ninguna otra obra contemporánea, de tal forma que, como ha subrayado Maria Monica Donato, seguiría sien-

[69] *Ibid*, pp. 314-321. Sobre el valor «cívico» de la fuente de Perugia cfr. M. B. Silvestrelli, «Le "opere" del Comune di Perugia», en M. Haines y L. Riccetti (eds.), *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna*, Actas de la mesa redonda (Florencia, 3 de abril de 1991), Florencia, 1996, pp. 137-156.

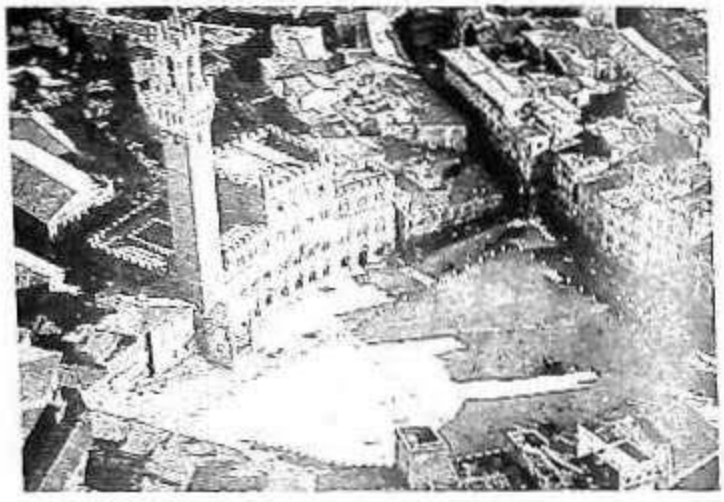


Figura 8. Siena, la Plaza del Campo y el Palacio Publico, 1297-1348.

do apreciado incluso mucho después de la desaparición del régimen que lo inspiró[70]. En el régimen oligárquico instaurado en Venecia a partir de 1297 se le dio, en cambio, un alto valor simbólico a un tema de la historia cívica –el encuentro entre el dux Sebastiano Ziani, Federico Barbarroja y el papa Alejandro III en la ciudad de la laguna en 1177–, reproduciéndolo en el palacio y en la capilla ducal de San Nicolás en unos frescos que fueron considerados como unas auténticas fuentes documentales y que también fueron utilizados como base para las versiones literarias, encargadas por el consejo mayor, del mismo episodio[71]. En otros contextos, sin embargo, la lucidez del mensaje ideológico sienés y veneciano fue sustituida por unos temas que, aun siendo reinterpretados en sentido ejemplar o alegórico, parecen más bien expresar la orientación cultural de cada uno de los grupos sociales que tenían el poder: los ciclos caballerescos, con escenas guerreras y cortejos de damas, que embellecen los palacios de San Gimignano o de Todi, por ejemplo, se adaptan mejor a la representación de una elite que a la celebración del bien común (fig. 9).

La iconografía política con una dimensión pública conoció, sin duda, un desarrollo sin precedentes en las sociedades comunales italianas entre los siglos XIII y XIV, en las que (la referencia implícita siguen siendo los regímenes más sólidos, como Siena o Florencia) interpreta nuevas funciones y explora unas nuevas vías de expresión, sacando provecho de las innovadoras elaboraciones formales desarrolladas por los pintores contemporáneos[72]. Estimulada sobre todo por el fuerte impulso dado en la cor-

---

[70] M. M. Donato, «La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace», en E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milán, 1995, pp. 23-41.

[71] Fue el caso de la historia de la paz veneciana escrita en hexámetros latinos por el poeta Castellano da Bassano en 1331, sobre la cual cfr. P. Fortini Brown, «Committenza e arte di Stato», en G. Arnaldi, G. Cracco y A. Tenenti (eds.), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, III: *La formazione dello stato patrizio*, Roma, 1997, pp. 783-824, sobre todo p. 792.

[72] Para la idea de la pintura de asunto político como lenguaje figurativo autónomo, que llega a combinar intenciones narrativas y fórmulas alegóricas, cfr. en particular H. Belting, «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», en H. Belting y D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Múnich,

Figura 9. San Gimignano, *Escenas de torneo y de caza*, fresco, detalle, h. 1260.

te de Federico II a la creación de temas seculares, el arte figurativo de este periodo proporciona a los grupos que llevan las riendas del poder comunal un autónomo «léxico político para imágenes», fundado en un repertorio de temas, soluciones y esquemas que, si por un lado da vida a unas composiciones inéditas, por el otro reelabora y reinterpreta algunos aspectos de la tradición figurativa anterior[73]. Entre los géneros inéditos que esta pintura llega a desarrollar, además de los programas de tono alegórico o celebrativo, desempeñan un importante papel en la autorrepresentación ciudadana y en la afirmación de la ideología del bien común las «pinturas infamantes», unas formas de decoración «efímera» de los palacios públicos, utilizadas para dañar la memoria de personas reas de haber actuado contra el orden político vigente: con exclusión de unos pocos fragmentos –como el fresco que, en origen, exhibía la *Expulsión del duque de Atenas* en la cárcel llamada «delle Stinche Vecchie» de Florencia (fig. 10)–, podemos conocer esta tipología decorativa sobre todo a través de las fuentes escritas, en particular los libros de cuentas y las deliberaciones oficiales que ordenaban dichas penas contra quienes infringían las reglas estatutarias. Una bella ilustración poética de este uso nos la ofrece, en el siglo XIV, el cronista de Áquila Buccio di Ranallo:

1989, pp. 23-64. En este, como en otros ensayos que componen el volumen, los casos examinados están sacados principalmente del ambiente sienés y florentino.

[73] Para esta cuestión nos remitimos a las distintas aportaciones de M. M. Donato, en especial cfr. M. M. Donato, «Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia "politica" alla fine del Medioevo», *Annalisi della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, XVIII/3 (1988), pp. 1105-1271, e *id.*, «"Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano», en P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica*, cit., pp. 491-517.

Figura 10. Florencia. *La expulsión del duque de Atenas*, fresco despegado, 1343.

Poyché fu acceptato et non fo contradicto,
Remase lo Consillo et fece uno adicto:
«Se may homo Aquilano et dello suo districto
May profere moneta, a ttorto né a deritto,
Moneta de comuno ad homo che sia nato,
Ipso solo la paghe, né tanto sia pregato;
Et sia pinto in Palaczo ad retruso voltato».
Notare Simone de Rogi de questo fo rogato[74].

Cuando surgió el fenómeno comunal, en los siglos XI-XII, las asambleas de ciudadanos y las reuniones de las magistraturas tenían lugar preferentemente en el interior o en el exterior de los edificios de culto, de hecho los únicos espacios abiertos disponibles en el conjunto urbano. En el momento en el que se llegó a la construcción de edificios distintos como lugares de reunión y sedes de las magistraturas, estos últimos mantuvieron diferentes aspectos del aparato simbólico eclesiástico. Ya hemos mencionado el impacto urbanístico y la asociación con una plaza, que los ponía en competición con las catedrales (fig. 11); otros elementos de fundamental importancia simbólica, además de la presencia de capillas «de palacio» como en las residencias reales y principescas[75], sin duda fueron las torres, y dentro de éstas las campanas, que, como en el contexto sacro, además de marcar las horas del día servían para llamar la aten-

[74] Buccio di Ranallo, *Cronaca aquilana*, V. de Bartholomaeis (ed.), Roma, 1907, p. 226. Sobre el tema cfr. sobre todo G. Ortalli, *«... pingatur in Palatio...». La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979, y S. Y. Edgerton, *Picture and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca NY-Londres, 1985.

[75] Sobre el tema cfr. M. Ronzani, «La "chiesa del Comune" nelle città dell'Italia centro-settentrionale (secoli XII-XIV)», *Società e storia* VI, 21 (1983), pp. 499-534.

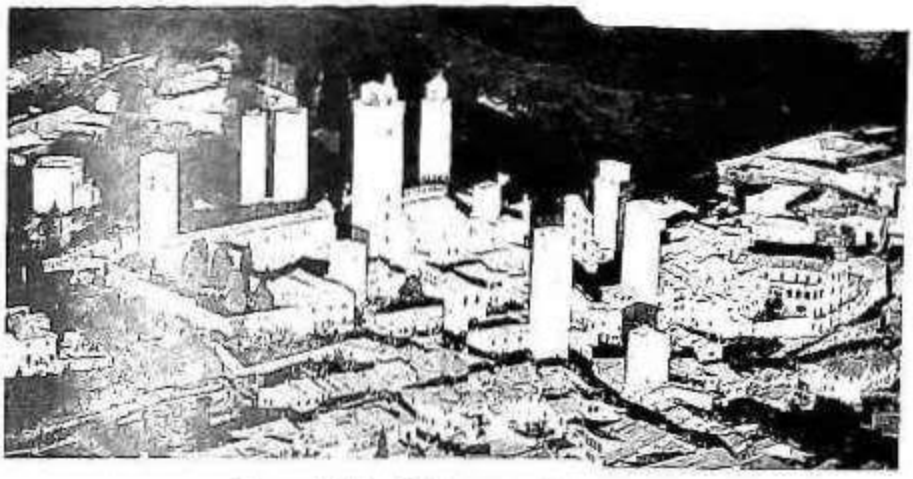


Figura 11. San Gimignano, vista aérea.

ción pública con ocasión de las asambleas cívicas y de las situaciones de peligro. La importancia atribuida a las campanas era tanta que en algunos lugares se instalaban varias para satisfacer las diferentes funciones, mientras que las autoridades comunales se preocupaban de asumir campaneros asalariados[76]; las campanas eran además un codiciado botín de guerra y un óptimo modo de humillar a las ciudades enemigas, como no dejan de subrayar los cronistas de los siglos XII y XIII[77]. Sin embargo, durante el siglo XIV se añadieron cada vez más frecuentemente, junto a las campanas tradicionales, los relojes mecánicos, formados generalmente por elaborados autómatas: extendidos desde hacía tiempo como ornamentos de los palacios reales y principescos, se multiplicaron muy rápidamente tanto en las *Tuchhallen* del norte de Europa como en los edificios comunales italianos[78].

Por último, no debemos dejar de recordar la importancia adquirida por los asuntos sacros en la decoración tanto de las paredes exteriores como de las estancias de los palacios públicos: la evidencia visual que se le atribuye a la *Maestà* de Simone Martini (fig. 12), a la vez símbolo sagrado y emblema cívico, en la Sala del Mapamundi en Siena, demuestra la importancia de estas representaciones, que, según las fuentes documentales, se exhibían en los puntos más significativos del espacio arquitectónico, por ejemplo, encima de las puertas o en las paredes longitudinales de las salas de reunión. En los muros exteriores las imágenes sagradas, permanentemente iluminadas incluso de noche, representaban el carisma simbólico de la sede de la autoridad, y si los estatutos comunales prohibían a quienes ejercían actividades ilegales que se acercaran al palacio, las efigies religiosas desempeñaban literalmente el papel específico de mantener alejados a los malhechores, especialmente a los ladrones, las prostitutas y los usureros, y de impedir las reuniones nocturnas (fig. 13)[79].

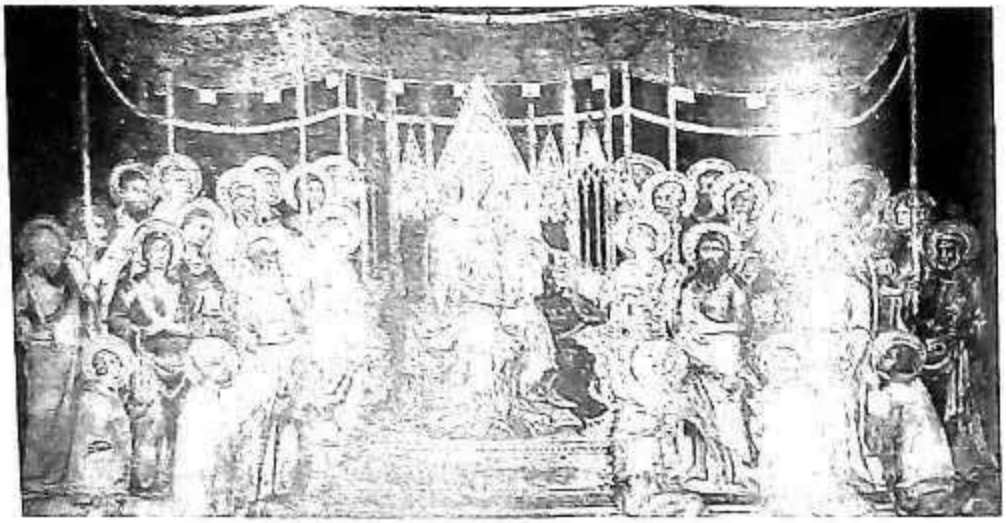
---

[76] Es interesante en este caso la alabanza de las campanas de Pavía que se lee en R. Maiocchi y F. Quintavalle (eds.), *Liber de laudibus civitatis Ticinensis* [hacia 1330], Città di Castello, 1903, pp. 27 y 33.

[77] Es el caso de la «Patarina», sustraída por los romanos a los viterbeses y expuesta en el Capitolio, o de la «Ratinella», que los habitantes de Rieti quitaron a los de Áquila y fue recuperada por éstos en 1309.

[78] C. M. Cipolla, *Le macchine del tempo. L'orologio e la società (1300-1700)*, Bolonia, 1981.

[79] En 1267, por ejemplo, el *podestà* de Todi Pandolfo Savelli encargó una imagen mariana que se puso debajo de las bóvedas del Palacio del Pueblo para impedir los encuentros nocturnos; cfr. E. Lunghi, «La primitiva



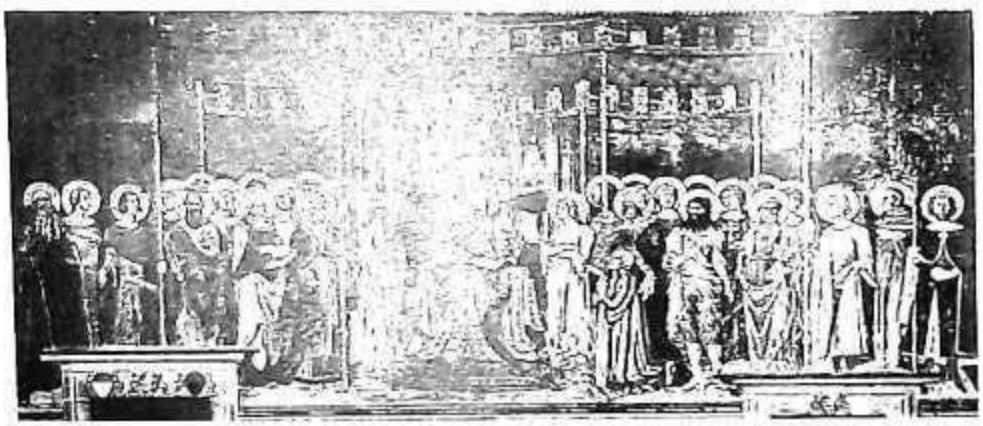


Figura 12. Simone Martini, *Maestà*, fresco, 1315. Siena, Palacio Público.
Figura 13. Lippo Memmi, *Maesta*, fresco, 1318. San Gimignano, Palacio Público.

Las exigencias de los comitentes

En la gestión cotidiana de los edificios de representación, en las cortes y las ciudades de la última Edad Media, era frecuente gastar en una serie muy diversificada de iniciativas artísticas, algunas de ellas destinadas a durar en el tiempo, otras de carácter efímero, como las que adornaban los palacios con ocasión de visitas importantes o celebraciones festivas o de otro tipo. Las autoridades se ocupaban, además, de contribuir a la decoración de la ciudad y a veces llegaban a promover una auténtica política monumental, protegían y subvencionaban las fábricas de iglesias y conventos, se encargaban de su manutención y de la buena presencia de las murallas, que a menudo utilizaban como «escaparates» de la autorrepresentación urbana. En todos estos casos se puede hablar de patronazgo «institucional», aplicable al ambiente burocrático-ad-

---

decorazione del Palazzo del Popolo e del Capitano di Giustizia», en M. Bergamini y G. Comez (eds.), *Verso un museo della città. Mostra degli interventi sul patrimonio archeologico, storico, artistico di Todi*, catálogo de la exposición (Todi, 8 de agosto- 31 de diciembre de 1981), Todi, 1982, pp. 194-199.

ministrativo, a los «técnicos» de la ideología del bien común, más que a los vértices de la estructura sociopolítica.

Si se repasan los libros de gastos, por ejemplo, de una ciudad con una buena salud económica en los siglos XIII y XIV se comprobará que había un gran número de empresas artísticas, aunque tuvieran una importancia secundaria, en las que estaban metidas cotidianamente las magistraturas locales. El *Comune* de Lucca, a pesar de no tener unas sedes de representación prestigiosas (sólo había conseguido en 1277 un lugar de reunión para el consejo mayor en un edificio de la plaza de San Michele in Foro, de propiedad de los canónigos), con sus numerosos encargos hacía posible que muchos artífices ciudadanos llevasen adelante sus actividades[80]. La toma de posesión de los nuevos magistrados en los consejos y en los oficios administrativos y judiciarios, que se producía como en otras ciudades toscanas con bastante frecuencia (los cónsules eran elegidos cada dos meses, los *podestà* cada seis), suponía la sustitución de los blasones de los predecesores con los de los recién llegados: por este motivo se pagaba a un pintor por la provisión de insignias necesarias, pendones, escudos y escudetes, es decir, pequeños emblemas heráldicos que se cosían a los ropajes que se llevaban durante las ceremonias, reuniones y recibimientos de embajadores[81]; las enseñas se repetían, además, no sólo en los soportes monumentales, en el exterior o en el interior de los muros, sino también en los muebles, como las puertas de los armarios en los que se archivaban las deliberaciones oficiales[82]. Cuando se aprobaban las leyes, las constituciones, los estatutos, se le encargaba a un experto calígrafo (generalmente un escribano) su redacción de forma solemne, a un miniaturista le correspondía ilustrarlos con buenos y vivos colores y a un orfebre se le pedía que realizara la matriz del sello; pero aún más numerosos eran los artífices que casi todos los días trabajaban para la administración: ésta necesitaba continuamente de fabricantes de ballestas y de corazas y de maestros fundidores para abastecer de armas a sus milicias, de carpinteros para las empresas constructivas más comunes y también para fines tanto civiles (por ejemplo, la asistencia técnica contra incendios) como militares (construcción de bastiones), de herreros para rejas e instrumentos de tortura, de tejedores, tintoreros y sastres para la confección de los trajes de ceremonia, de silleros y otros sastres y tintoreros para el aprovisionamiento y las gualdrapas de los caballos. Los lapidarios –un amplio gremio de la práctica medieval, que abarcaba varias categorías profesionales, como los canteros propiamente dichos, los albañiles y los escultores– eran contratados no sólo para el trabajo más evidente de la construcción, sino también para su mantenimiento y, en algunos casos, también para su demolición; el *magister lapidum* era un verdadero técnico del trabajo de la piedra, al que había que

[80] Por motivos de espacio nos remitimos a la amplia documentación recogida en G. Concioni, C. Ferri y G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, 1994.

[81] Los embajadores llevaban habitualmente en sus trajes los escudos de sus ciudades: véase el documento relativo al pintor de Gubbio Vico di Pietro (1369), G. Mazzatini (ed.), «Documenti per la storia delle arti a Gubbio», *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria* III (1886), pp. 1-47, sobre todo p. 30.

[82] G. Concioni, C. Ferri y G. Ghilarducci, *Arte e pittura*, cit., pp. 7-8: en 1342 el pintor Guiduccio di Palmeruccio fue pagado tanto por algunos frescos de la sala del consejo como por las pinturas en los armarios del archivo comunal.

dirigirse siempre cuando se quería cambiar un águila de mármol de una puerta a otra de la muralla[83].

Las ocasiones ceremoniales, que contribuían tan egregiamente a consolidar la unión de los ciudadanos y a construir la identidad política de los centros urbanos, necesitaban de un gran número de elementos de aparato y daban lugar a numerosas comisiones artísticas. Una de estas ocasiones podía ser, por ejemplo, el funeral de un importante personaje del *establishment* local, y en particular de un hombre de armas que hubiese destacado en las empresas bélicas. En 1363, por la muerte del capitán general del ejército pisano, Ghisello degli Ubaldini da Carda, los magistrados ancianos organizaron unas solemnes exequias de Estado, para las cuales se registraron numerosos gastos: se preocuparon de comprar cirios, velas y antorchas para el transporte, una piel de marta cibelina y botones de plata para confeccionar el traje del cadáver, así como una serie de telas de paño negro para vestir de luto a todos sus familiares; al pintor Francesco di Neri da Volterrra se le pidió que pintara la caja y que copiara, junto a los de Ghisello, los escudos de la ciudad y del pueblo de Pisa en todas las banderas, gualdrapas y armaduras que fueron utilizadas durante la ceremonia fúnebre[84].

El aparato debía ser aún más imponente con motivo de las fiestas religiosas que habían asumido una connotación cívica, sobre todo con la promoción, por parte de las autoridades comunales, del culto de los santos locales[85]; en Lucca era la cámara pública la que cubría el grueso de los gastos para las fiestas más importantes y especialmente para la «luminaria» de la Santa Cruz (13 de septiembre), cuando toda la ciudad se engalanaba de fiesta, cada familia desfilaba con cirios y los blandones pintados con sus armas, los representantes de las ciudades sometidas llevaban representaciones emblemáticas de castillos y los caballos –incluso los de mármol, como el del san Martín de la fachada de la catedral– se adornaban con ricas gualdrapas[86]. La presencia de las tierras sujetas a la autoridad comunal era, sin duda, de fundamental importancia para reforzar la ideología cívica y muchas veces constaba por escrito oficialmente en los estatutos, junto con la obligación de ofrecer unos dones al santo patrono de la ciudad dominante: cuando no se trataba de «castillos floridos», como en Lucca, entonces también podían ser cirios monumentales y telas bordadas[87].

Si todo este arte efímero, ligado a la propia estructura de las instituciones comunales, a la frecuente rotación de los cargos y a las ocasiones ceremoniales, formaba un bloque importante de los gastos de las cámaras públicas, no significa que las autori-

---

[83] *Ibid*, p. 128.

[84] Cfr. L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1897, pp. 189-193.

[85] Sobre el tema, que han ido actualizando en los últimos años numerosos estudios, cfr. sobre todo P. Golinelli, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bolonia, ²1995, y los ensayos recogidos en el volumen miscelánea A. Vauchez (ed.), *La religion civique à l'époque médiéval et moderne (Chrétienité et Islam)*, Actas del Congreso (Nanterre, 21-23 de junio de 1993), Roma, 1995.

[86] S. Nannipieri, «La festa del Volto Santo: le disposizioni di Governo», en C. Baracchini y M. T. Filieri (eds.), *Il Volto Santo: storia e culto*, catálogo de la exposición (Lucca, 21 de octubre-21 de diciembre de 1982), Lucca, 1982, pp. 103-116.

[87] La ofrenda de los palios estaba prescrita, por ejemplo, por L. Zdekauer y P. Sella (eds.), *Statuti di Ascoli Piceno dell'anno MCCCLXXVII*, Roma, 1910, pp. 325-326.

dades comunales no pusieran en marcha otras empresas más complejas. La decoración de las murallas, y en particular de las puertas de la ciudad, solía ejecutarse con gran esmero, ya que suponían un medio de afirmación de la dignidad y del decoro de la ciudad que estaban delimitando. Según una tradición que se remontaba a unos ilustres precedentes, eran sobre todo las imágenes de la Virgen, designadas muchas veces en las fuentes del siglo XIV como «Majestad», o en otros casos los santos patronos, los que indicaban los principales puntos de acceso a la ciudad; de estas efigies comunales los estatutos comunales prescriben no sólo la ejecución (coincidiendo a menudo con las más solemnes fiestas patronales)[88], sino también la conservación y el mantenimiento contra las intemperies y también su restauración en caso de deterioro[89]. En algunos casos, como en Todi en 1337, las autoridades ciudadanas llegaron a reconocer a éstas, como a todas las demás efigies puestas como decoración de los muros exteriores, ya fueran de propiedad comunal o privada, el valor de objetos de público interés, que debían ser mantenidos «íntegros e ilesos» a expensas de la ciudad y por orden del *podestà*[90]; también se encuentran en Siena, en el mismo periodo, peticiones para tutelar y conservar las obras de pintura que se ponían encima de las puertas de la ciudad y en los palacios públicos[91]. Asimismo, se encontraban estrechamente relacionados con la idea de la decoración urbana promovida por las autoridades comunales los pórticos o soportales que contenían a veces programas pictóricos que ilustraban, como en el caso de la logia de Rialto en el siglo XIV, episodios importantes de la historia de la ciudad, combinados con representaciones cartográficas y mapamundis[92].

La cámara pública financiaba a menudo las fábricas eclesiásticas y sobre todo animaba a las órdenes mendicantes a que se asentaran en el lugar, hecho que contribuía a frenar el control de los partidos privados sobre la organización urbana. En algunos casos, como en Florencia y Siena, se ha lanzado la hipótesis de que el asentamiento urbano de los conventos respondía a un auténtico programa de política monumental, dirigido a aso-

[88] Con ocasión de la fiesta de la Asunción, los estatutos pisanos de 1287 (I, 154) prescriben «pingi facere convenienti pictura supra quamlibet portam civitates Pisane, per quam habetur introitus et exitus, figuram gloriose virginis Marie et sancti Petri et sancti Marci» («que se pinten las imágenes de la gloriosa Virgen María y de los santos Pedro y Pablo, con una conveniente pintura, encima de cada puerta de la ciudad de Pisa por las que se entra y se sale»), especificando que «ubi factum non est si necesse fuerit faciemus reactari et reparari» («donde no se hubiese hecho, si es necesario, se proceda a su arreglo y redecoración»); cfr. A. Ghignoli (ed.), *I brevi del Comune e del Popolo di Pisa dell'anno 1287*, Roma, 1998, p. 248.

[89] Véanse la nota anterior y el caso contemporáneo de Perugia, donde el *podestà* y el capitán hicieron construir unos pórticos delante de las puertas de la ciudad que se decoraron «intus et foris» con las figuras de Cristo, de la Virgen y san Cristóbal; cfr. S. Caprioli (ed.), *Statuto del Comune di Perugia del 1279*, Perugia, 1996, vol. I, p. 447: «et ubi depicte fuerunt ipse figure seu imagines et sunt devastate, eas faciant reaptari» («y allí donde se han pintado dichas figuras o imágenes y se hayan estropeado, que las hagan reparar»). Están registrados los pagos por la realización de las efigies de san Cristóbal encima de las puertas en 1286 y en 1297; cfr. S. Nessi, «Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia», *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria* LXXXV (1988), pp. 107-155, sobre todo pp. 138, 141.

[90] G. Comez, «Appendice. Prima scelta di documenti per una storia del arte a Todi», en M. Bergamini y G. Comez (eds.), *Verso un museo della città*, cit., pp. 307-319, sobre todo p. 309, doc. XIII.1.6.

[91] G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854, vol. I, pp. 180-181, 258-259.

[92] Se trataba, en Venecia, de la *Batalla del canal Orfano* y de la *Derrota de Pepín*, que hacían referencia al nacimiento del poder del dux en el siglo IX: cfr. P. Fortini Brown, «Committenza», cit., p. 790.

Figura 14. Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone*, temple sobre tabla, 1261.

ciar el aura de santidad de las nuevas órdenes con el valor simbólico de las murallas y a darle un sentido sacral a la ciudad[93]; asimismo, no era raro que contribuyeran a los gastos para la ejecución, en estos mismos conventos, de las imágenes sacras que los consejos ciudadanos reconocían «de pública utilidad y necesidad», hasta el punto de que llegaron a influir en las soluciones formales adoptadas (véanse las águilas gibelinas que adornan el manto de la *Madonna del Bordone* de Coppo di Marcovaldo en los Servitas de Siena, fig. 14)[94]. Aún más frecuente era la ayuda pública para la construcción, la ampliación y al aumento de las iglesias catedrales: si en Orvieto, a comienzos del siglo XIV, la ciudad puso a disposición de la fábrica de la catedral a sus prisioneros de guerra[95], en Siena fue primero el gran consejo, en los años 1259-1260, el que eligió nueve «buenos hombres» para inspeccionar las obras de la catedral y acogió regularmente las peticiones de la fábrica de la catedral relativas a las subvenciones públicas[96]; con la llegada del gobierno de los Nueve, fueron numerosas las asignaciones de fondos comunales destinados a completar las obras que se estaban llevando a cabo, como sucedió en 1310 con la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna (fig. 15) y con el mosaico de la fachada de la catedral, y fueron las propias autoridades civiles las que patrocinaron desde 1339 el proyecto, tan ambicioso como destinado a fracasar, de la prolongación del cuerpo occidental[97].

Una de las formas más singulares de la intervención pública en el contexto religioso estaba representada por la construcción y dotación de una capilla coincidiendo con el juramento de un voto colectivo o como medio para reparar un error. En esto las autoridades comunales no actuaban de manera muy diferente a la de los particulares que,

---

[93] F. Sznura, «Civic Urbanism in Medieval Florence», en A. Molho, K. Raaflaub y J. Emlen (eds.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Ann Arbor Mich., 1991, pp. 403-418.

[94] R. V. Corrie, «The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena», *Gesta* XXIX (1990), pp. 61-75. Sobre la utilidad y la necesidad pública de los gastos para las imágenes sacras véase la deliberación del consejo sienés de la Campana (1329) para el pago del políptico de Pietro Lorenzetti en el Carmine, en G. Milanesi, *Documenti*, cit., p. 193.

[95] M. Rossi Caponeri, «Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette (1295-1313)», en L. Riccetti (ed.), *Il Duomo di Orvieto*, Bari, 1988, pp. 29-80, sobre todo pp. 37-38.

[96] G. Milanesi, *Documenti*, cit., vol. I, pp. 142-145.

[97] *Ibid.*, pp. 175-176, 186-187, 226-227. Sobre la contribución comunal a las obras religiosas cfr. J. Lamer, *Culture and Society in Italy 1290-1420*, Londres, 1971, pp. 65-76.

Figura 15. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, temple sobre tabla, 1308-1311.

para el beneficio de su alma y la redención de sus pecados, contribuían con donaciones y legados testamentarios al embellecimiento de un edificio sagrado. En 1340 los luqueses aceptaron de buen grado levantar en su catedral una suntuosa y costosísima capilla en honor de san Benito (el santo epónimo del papa Benedicto XII) a cambio de la anulación de la excomunión que pesaba sobre ellos por haberse declarado partidarios de Luis el Bávaro y su antipapa Nicolás[98]. Más tarde, cuando Carlos IV puso fin a la tiranía pisana sobre Lucca (1369), la ciudad afirmó su reconquistada autonomía con una serie de actos simbólicos: por un lado, la destrucción de la fortaleza Augusta de Castruccio Castracani, antigua sede de los gobernadores pisanos; por otro, la nueva advocación y decoración de un altar de San Martín en honor de la «libertad lucense»[99].

De igual modo, la comunidad sienesa encontró en la comisión de imágenes de culto (la *Madonna del Voto* en 1260, la *Maestà* de Duccio en 1311) un medio para expresar la voluntad de toda la ciudad –de su autonomía y de su orden político– de encomendarse a la protección de la Virgen María, su patrona especial[100]. Aunque se tratase de objetos figurativos asociados a la esfera religiosa, la gran connotación política que los caracterizaba terminaba por transformarlos en modelos de representación «cívica» exportables también a otros contextos: el *Comune* de Massa Marittima se inspiró, evidentemente, en el precedente sienés cuando encargó, hacia 1316, una pintura de altar con unas características compositivas y formales muy próximas a la *Maestà;* si además aceptamos la atribución de la obra también a Duccio, el recurso al mismo artista o a su taller avala todavía más la idea de la imagen como medio para emular e igualar el halo de prestigio de un centro de poder rival[101].

---

[98] G. Gorrini, «La politica di Lucca dal 1313 al 1345 y sus relaciones con Giovanni XXII e Benedetto XII», en AAVV, *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di Salvatore Bongi*, Lucca, 1931, pp. 131-138.

[99] G. Concioni, «San Martino di Lucca. La cattedrale medioevale», *Rivista di archeologia, storia, costume* XXII (1994), pp. 289-290.

[100] H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, vol. I: *Form, Content, Function 1215-1344*, Groninga, 1984, sobre todo pp. 11-20, 39-61.

[101] F. Arcangeli, «La "Maestà" di Duccio a Massa Marittima», *Paragone* 249 (1970), pp. 4-14; E. Carli, *L'arte a Massa Marittima*, Siena, ²1995, pp. 51-59.

Al igual que las más importantes monarquías europeas, las autoridades ciudadanas veían en el ejercicio de la beneficencia a favor de los entes religiosos un medio para manifestar su virtud y su *pietas*. Si por un lado la afirmación de un poder político en contraste con los centros de poder tradicionales, a partir de la autoridad obispal, puso en marcha el nacimiento de unas formas cada vez más elaboradas de autocelebración artística, no por ello los centros del poder comunal quisieron renunciar a representarse en términos religiosos, dando lugar a unas expresiones enormemente ritualizadas de su papel de benefactores de la Iglesia. En 1312 las autoridades de Orvieto, a propuesta de algunos ciudadanos, decidieron donar la campana del Palacio del Pueblo a la catedral entonces en construcción: se trataba de un acto lleno de referencias simbólicas, ya que dicho objeto había sido fundido con el bronce de la campana que, durante una acción militar, las milicias de Orvieto habían sustraído a la iglesia de Santa Vittoria di Acquapendente; aunque fuese un botín de guerra, no dejaba de ser un elemento de uso litúrgico que, después de tantos años transcurridos «ad servitium laycorum», debía ser devuelto a un lugar de culto[102].

¿El retrato del soberano como género político?

La distinción entre «laicos» y «religiosos», que tanto condiciona la percepción medieval de la estructura de la sociedad, se va difuminando cada vez más según nos vamos acercando a los vértices del sistema político: el emperador y, en su línea, los demás monarcas tienden a proporcionar una caracterización sacral a su cargo, y el jefe religioso del mundo católico occidental, el papa, se adjudica unas prerrogativas políticas, hasta el punto de hacerse llamar, en el plano jurídico, «verus imperator», además de «verus Dei vicarius». La representación figurativa del soberano, tanto en forma de retrato como dentro de composiciones narrativas, conoce una larga historia que se desarrolla casi sin interrupciones durante toda la Edad Media; cuando su objetivo era el de poner de relieve el estatus excepcional de la persona representada magnificando las virtudes y el carisma, recoge no pocas veces, como ya hemos visto, una serie de fórmulas y sugerencias del repertorio del arte sacro, sin que ello determine una subordinación a la iconografía religiosa. Aunque no se configure como un género completamente profano y no mantenga un amplio espectro de finalidades de uso como en el arte romano, la tradición de las imágenes «autocráticas» medievales estuvo justificada, en primer lugar, por la permanencia de su funcionalidad política e institucional en las composiciones monumentales, así como en los documentos oficiales y en las monedas. Y a esta misma tradición el propio pontífice romano se vio también obligado a recurrir en el momento en que advirtió la necesidad de unas imágenes que afirmaran su papel de señor temporal: la efigie celebrativa de Bonifacio VIII (fig. 16) que el *Comune* de Bolonia encargó en 1300 al orfebre Manno da Siena y que expuso en la fachada del Palacio de los Cónsules, aunque se tratara de una imagen de culto, fue realizada en cobre batido,

[102] M. Rossi Caponeri, «Il duomo di Orvieto», cit., pp. 79-80.

Figura 16. Manno Bandini, Estatua de Bonifacio VIII, cobre repujado y dorado, 1301.

un material que por su calidad y aspecto la acercaba a las estatuas de bronce de la tradición clásica[103].

Así pues, ¿podemos afirmar que el retrato, entendido como medio figurativo de descripción y celebración individual, supuso durante gran parte de la Edad Media un motivo característico del bagaje simbólico de los poderes supremos? El emperador, el papa, el rey, el duque, el conde y el vizconde (y así hasta llegar al «cónsul» y al *podestà*) fueron durante mucho tiempo los sujetos más frecuentemente contemplados por la pintura, la miniatura, la escultura y las demás artes y formaban parte sobre todo de imágenes destinadas a una percepción pública u oficial, como en la decoración de iglesias y palacios, en los frontispicios de los códices miniados o en monedas y sellos; todo ello hizo que, desde su aparición, el retrato político estuviera caracterizado por una ambigüedad de fondo, que nace de la necesidad de mediar entre dos exigencias contrastantes. En efecto, del personaje representado se deben subrayar sobre todo su cargo y su dignidad institucionales, mediante la introducción de signos, símbolos y elementos formales que, para que sean reconocidos, deben aparecer uniformes; por otra parte, cuando se le pide al artista que magnifique, por medio de la representación del soberano, sus personales dotes y virtudes guerreras, políticas o religiosas, resulta indispensable una cierta insistencia en las características fisonómicas, en especial del rostro.

El grado de verosimilitud mimética de un retrato político aumentará o disminuirá dependiendo de varios factores, entre ellos la finalidad del uso de la imagen que lo reproduce, el contexto de su exhibición, el público al que está dirigido y el aspecto global de la composición formal en la que está integrado y que desempeñarán, sin duda, un papel de primer orden. Aún en pleno siglo XIV, cuando Carlos V de Francia se hizo

[103] R. Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bolonia, 1982, pp. 71-72 y figs. 11-15.

Figura 17. París, *Retrato de Carlos V*, detalle del *Paramento de Narbona*, tinta negra sobre seda blanca, h. 1375.
Figura 18. André Beauneveu, *Retrato fúnebre de Carlos V*, detalle, mármol esculpido, siglo XIV.

representar en numerosos programas figurativos (fig. 17), se observa una gran diferenciación entre las soluciones formales, mucho más innovadoras cuando se trata de conseguir una identificación fisonómica, que aparecen en las obras destinadas al uso privado del rey o relacionadas con su práctica devocional (es el caso del paramento de Narbona, de hacia 1375) respecto a los objetos figurativos de carácter oficial. En el caso de los monumentos sepulcrales, que según el uso francés eran tres (uno para el cuerpo, uno para el corazón, otro para las vísceras), es interesante observar que el *gisant* más definidamente marcado en sentido mimético fuera el realizado en Saint-Denis por el escultor flamenco Beauneveu cuando el rey aún vivía (fig. 18): en ese caso se ponía el acento en la individualidad del soberano y en su deseo de salvación, mientras que en los demás monumentos realizados después de su muerte se subrayó el valor representativo que se le atribuía a las tumbas y a los panteones dinásticos[104].

Los distintos géneros de retratos de soberanos se desarrollaron, desde la Alta Edad Media, a lo largo de unas trayectorias diversas: la figuración sacra, la numismática, la «burocrática» (es decir, destinada a ornar y convalidar los documentos oficiales) y también las de carácter celebrativo o conmemorativo dieron vida a unas imágenes con características compositivas y formales que obedecían a unas reglas sintácticas básicamente diferentes. En el caso de las monedas y de los sellos, el retrato, cuando era utilizado, no consistía simplemente en una recuperación de la iconografía numismática romana o bizantina (que comportaba además la postura de perfil o de frente), sino que era también un medio eficaz para afirmar, mediante la representación del monarca como garante supremo del orden jurídico, la validez legal del dinero o de los docu-

[104] C. R. Sherman, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, Nueva York N.Y., 1969.

mentos oficiales; las mismas soluciones formales, aun dentro de un amplio espectro de posibilidades, debían servir para resaltar este papel específico[105]. La imagen del rey tenía el mismo valor de una insignia institucional, igual que un escudo o una representación emblemática, y servía para expresar su legitimidad y su fuerza con un repertorio iconográfico limitado; en el caso antes recordado de Carlos V de Valois, un retrato de perfil, siguiendo un antiguo esquema de representación numismática, encabezaba un acta oficial, con una función análoga a la de los sellos[106]. De un tipo parecido eran todas las formas de documentos figurativos «oficiales» que servían para demostrar el papel jerárquico de un soberano: un relieve del baptisterio de Spalato, en Dalmacia, en el que el rey croata Svonimiro está representado en el trono, provisto de los *regalia* y en una postura rígidamente frontal, con el legado papal a su lado y un vasallo rindiéndole homenaje, nos proporciona una ilustración del diploma con el que, en 1075, el monarca había jurado fidelidad al pontífice romano a cambio del reconocimiento de su soberanía[107].

El empleo en sentido político-jurídico de la efigie del soberano, que al fin y al cabo se remontaba a la Antigüedad romana, fue sin duda una práctica consolidada de las administraciones públicas más estables y organizadas; no se trató de un hecho casual el que, también en los regímenes políticos de tipo comunal, se recurriera a los retratos allí donde se veía la necesidad de manifestar la validez y el vigor de las actas públicas: en el caso de las tablillas de Biccherna –las encuadernaciones pintadas de los registros de la cámara pública, denominada «Biccherna», según algunas hipótesis, inspirándose en el palacio imperial de Blacherna, en Constantinopla–, la representación periódica de cada uno de los Camarlengos subrayaba, como en los documentos reales, la continuidad de una magistratura esencial en el ordenamiento del *comune* sienés[108].

Por el contrario, en las figuraciones de tema sagrado, y más concretamente en la decoración monumental, las efigies de los soberanos (incluido el papa) se ponían para enfatizar su función de benefactores de un ente religioso y para expresar su obediencia y encomendamiento a un interlocutor celestial; en estas composiciones la individuación del donante, que hacía posible distinguir su lugar en la realidad respecto a las figuras sacras, era una característica constante y se obtenía tanto con la introducción de signos identificativos de su dignidad institucional como insistiendo en ciertos rasgos distintivos de su fisonomía. A su vez, las imágenes de carácter celebrativo o conmemorativo contemplaban múltiples soluciones y tipologías, que variaban según los

---

[105] De especial interés para el tema del retrato como símbolo del poder en el repertorio numismático altomedieval es el ensayo de E. A. Arslan, «Emissioni monetarie e segni del potere», en *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM*, XXXI, Spoleto, 1992, vol. II, pp. 791-850.

[106] C. R. Sherman, *The Portraits*, cit., fig. 74.

[107] J. Nagy, «Dévouement du roi croate Zvonimir au Saint-Siège et le bas-relief au baptistère à Split», en A. G. Matani (ed.), *Vita religiosa, morale e sociale ed i concili di Split (Spalato) dei secc. X-XI*, Actas del Congreso Internacional (Split, 26-30 de septiembre de 1978), Padua, 1982, pp. 99-109.

[108] Cfr. en este sentido E. Castelnuovo, «Visages de la république», en D. Gamboni y G. Germann (eds.), *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVIe au XXe siècle*, catálogo de la exposición (Berna, 1 de junio-15 de septiembre de 1991), Berna, 1991, pp. 29-51, sobre todo p. 32.

contextos, las funciones y las técnicas con las que eran realizadas: éstas aparecían en los lugares de representación del poder o encima de los sepulcros, ponían el énfasis en el cargo del representado, pero al mismo tiempo celebraban sus virtudes, por un lado se detenían en sus características individuales y accidentales, pero por el otro se integraban en una tradición iconográfica a la que se sentían tan vinculados que incluso, como en el caso de los retratos ecuestres, les llevaba a recuperar materiales prestigiosos consagrados por la fama de los modelos antiguos, como el mármol o el bronce.

Las estatuas eran, sin duda, una de las formas de representación de los soberanos que más le debían a la tradición clásica, capaz de evocar con su misma forma la idea de un arte profano contrapuesto a la preferencia que la Iglesia sentía por la figuración bidimensional. El significado casi idólatra que se le atribuía a estos objetos aparece con claridad en el episodio narrado por una crónica del siglo X, en la que se cuenta que en 954 el obispo de Reims, Fulcoino, que debía su elección al rey Lotario, ordenó impíamente que fundieran la caja-relicario de san Medardo en su monasterio de Soissons para elaborar, *episcopatus causa*, una estatua de oro de su benefactor[109]. No obstante, los retratos esculpidos parece que empezaron a cobrar importancia durante la época carolingia como formas de celebración o conmemoración de los soberanos: los encontramos, por ejemplo, en el sepulcro de Carlomagno, en el que Eginardo recuerda, con la inscrpción funeraria, una imagen del difunto, y en la fachada de la catedral de Reims, donde Ludovico Pío se hizo representar en el momento de su coronación. Otros textos también nos hacen pensar en un auténtico uso de las imágenes como medio de afirmación de la autoridad: el *De eversione monasterii Glonnensis*, redactado en torno a los años 848-851, nos recuerda que el duque de los bretones, Nemenoi, rebelde a Carlos el Calvo, había exigido a una comunidad de monjes que realizara su efigie, y que en su lugar el emperador hizo erigir su propia estatua[110].

Entre los temas clásicos recuperados por la escultura «política» a partir de época carolingia, el del soberano a caballo (empezando por la pequeña estatua de bronce del Louvre, tradicionalmente identificada con Carlomagno, fig. 19) está más claramente en deuda con el repertorio del arte imperial romano y por este motivo posee un evidente significado triunfal; pero sobre todo su función principal es la de servir como signo de identificación del personaje, subrayando su dignidad de caballero o de guerrero, así como la inclusión de cetros o coronas evocan su *plenitudo maiestatis*. Es significativo que gran parte de los más antiguos retratos ecuestres se encuentre no en contextos celebrativos o profanos, sino relacionados con ofrendas votivas: en realidad se trata de objetos de orfebrería de pequeñas dimensiones, donaciones de reyes y dignatarios para los lugares de culto más importantes de Europa, como verdaderos sustitutos simbólicos de su persona para manifestar un acto de sumisión individual a la intercesión celestial. Este género de imágenes, en las que la necesidad de identificación (mediante la evocación metafórica, simbólica o mimética del personaje representado) es un postulado del acto de hacer un voto, es decir, de una práctica de devoción per-

[109] C. Beutler, «Documents sur la sculpture carolingienne II», *Gazette des beaux-arts*, serie VI, CV/1 (1963), pp. 193-200, sobre todo pp. 197, 200 y n. 40.

[110] *Ibid.*, p. 196.

Figura 19. *Estatuilla ecuestre de emperador* (tal vez Carlomagno), bronce dorado, siglo IX.

sonal, contempla a partir del siglo XIII también unas variantes de tipo monumental. En 1288 el conde Roberto de Artois, para cumplir un voto por él pronunciado, ofreció a la iglesia de Notre-Dame de Boulogne una estatua ecuestre de cera (sustituida en 1303 con una imagen de madera de su hija Mahaut). Ésta, que era una réplica ideal del conde en su dignidad de condotiero, se puso junto a un altar para que dijeran una misa a la semana en sufragio de su alma[111].

El desarrollo de una gran piedad individual se enlaza singularmente, a partir del siglo XIII, con la consolidación de las monarquías europeas y con la aparición de una autoconciencia dinástica. El deseo de salvación del alma y la voluntad de celebración de su propia función política conviven a menudo en toda una serie de figuraciones con finalidad religiosa, de los retratos funerarios a las imágenes votivas o a las composiciones en las que el soberano aparece en calidad de donante. Quizá siguiendo el modelo de Roberto de Artois, Felipe el Hermoso ofreció a la catedral de Notre-Dame de París como acción de gracias a la Virgen por la victoria sobre las ciudades de Flandes en Mons-en-Pévèle (1304) una talla de madera que lo representa a caballo: en esta obra de grandes dimensiones y bien visible a los fieles, la función votiva no logra limitar el significado triunfal que el retrato ecuestre reflejaba. La insistencia en la plena dignidad real del soberano aparece en la mayor parte de las «operaciones simbólicas» promovidas por Felipe, que, después de haber conseguido la canonización de su abuelo en 1297, transformó la Sainte-Chapelle en un santuario de los Capetos, depositando en la misma el relicario de la cabeza de san Luis, haciéndose representar con su mujer Juana en las jambas de la portada del colegio de Navarra (en el sitio habitualmente reservado a los santos), poniendo su retrato y los de su familia a los lados del *jubé* de la iglesia

[111] F. Baron, «Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge», *Bulletin monumental* CXXVI (1968), pp. 141-154, sobre todo pp. 151-153.

prioral de Poissy y eligiendo en este mismo lugar su sepultura, para la que encargó una efigie funeraria provista de los principales *regalia* (corona, cetro y mano de justicia)[112].

En todas estas obras la afirmación de la dignidad real se combina con la inclusión de elementos expresivos, que dan vida a un género de retrato que describe y celebra a un individuo: en realidad no se trata tanto de una *mímesis* fisonómica como de un lenguaje idealizado, un artificio retórico que exalta la belleza proverbial de Felipe y que responde, en palabras de Roland Recht, al «principio de realidad» o «apreciación del mundo real por parte del mundo del arte»[113]. La exaltación de la individualidad y la conciencia de sí mismo y de su papel social constituían, si no una prerrogativa, sin duda una característica privilegiada de los hombres de poder: el prestigio resultante de la distinción, incluso en la reproducción de los detalles fisonómicos del rostro, tenía una finalidad que no se alejaba demasiado de la de los más tradicionales signos de identificación de los soberanos. En la cabecera de la catedral de Naumburg, la familia comital ciudadana mandó que sus antecesores, hacia 1245, fueran representados en una secuencia de retratos (fig. 20), con el fin de resaltar el papel desempeñado por cada representante de la dinastía como benefactor de la Iglesia: la piedad y el deseo de salvación alimentado por cada miembro eran elevados a paradigmas válidos para el tronco familiar en su totalidad y los beneficios obtenidos por cada una de las almas, cuyos méritos se conmemoraban en las misas en sufragio que se rezaban periódicamente en ese punto del edificio sagrado, encontraban una forma de ilustración excelente en el

Figura 20. Naumburg, catedral, *Ekkehart, margrave de Meissen, y su mujer Uta*, h. 1249-1255.

[112] *Id.*, «Sculptures», en *L'art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catálogo de la exposición (París, 17 de marzo-29 de junio de 1998), París, 1998, pp. 52-57.

[113] R. Recht, «Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale», en *Europäische Kunst um 1300*, Actas del XXV Congreso Internacional de Historia del Arte (Viena, 4-10 de noviembre de 1983), Viena-Colonia-Gratz, 1986, pp. 189-201.

aspecto realista, cuidando el aspecto exterior de hombres y mujeres que, por llevar muertos desde hacía siglos, los escultores sólo podían imaginar[114].

Es en los retratos funerarios, al mismo tiempo monumentos de representación y vehículos de expresión devocional *pro anima*, donde el homenaje a los esquemas tradicionales parece haber llegado a unos compromisos más frecuentes con la tendencia a la individuación fisonómica. Cuando san Luis reorganizó el crucero de la basílica de Saint-Denis como «panteón» real, disponiendo las tumbas de sus antecesores según un orden secuencial histórico desde los reyes merovingios hasta el presente, pretendía subrayar la continuidad dinástica de la monarquía francesa y con este objeto favoreció, dentro de ciertos límites, la uniformidad compositiva, formal e iconográfica de los *gisants*, hecho que no impidió a sus sucesores, como Felipe el Hermoso y Carlos V, que encargaran unos retratos aún más caracterizados en sentido mimético. Si en estos casos se quería sugerir la idea de que el personaje retratado no era solamente el representante del poder de una dinastía, sino también un individuo determinado que temía por su alma y deseaba ser recordado por sus méritos políticos y religiosos, en otros la contradicción entre las dos personalidades (o los «dos cuerpos») del soberano se resolvía con distintas soluciones: las majestuosas sepulturas dinásticas que el rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso encargó, para él y para sus predecesores, a los maestros Aloi y Jaime Cascalls a partir de los años cuarenta del siglo XIV, estaban coronadas por dos representaciones del difunto, una con vestiduras reales, la otra en hábito de monje o de diácono, para subrayar la gran devoción que caracterizaba a los monarcas aragoneses[115].

Las intenciones tanto políticas como religiosas surgían del deseo, por parte de los soberanos, de hacerse representar siguiendo unos esquemas iconográficos –y ante todo unos modelos morales, religiosos y políticos– consagrados por la tradición, como, por ejemplo, bajo el aspecto de monjes, de personajes sagrados, o de grandes soberanos del pasado (preferiblemente santos). El criptorretrato, que aparece en la historia del arte medieval precisamente en relación con los hombres de poder, fue el resultado extremo y contradictorio de dicha tendencia a la asimilación iconográfica, a la caracterización en sentido sacral de la figura del soberano, porque le da la vuelta a los términos de la confrontación: en obras como la efigie de Carlomagno en su relicario de Aquisgrán, que parece aludir al aspecto de su comitente Federico Barbarroja, o en el fresco del castillo de Karlštein en el que Carlos IV de Bohemia y la emperatriz Ana de Schweidnitz están representados según el esquema bizantino de Constantino y Elena a los lados de la Vera Cruz, no es el emperador el que asume el semblante de su ilustre predecesor, sino que ocurre más bien al contrario: es la individualidad del soberano la que aparece como paradigma de distinción[116].

---

[114] H. Sciurie, «Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor. Herrschaft zwischen Repräsentation und Gericht», en H. Ragotzky y H. Wenzel (eds.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tubinga 1990, pp. 149-170.

[115] R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, pp. 45-46, 298-299.

[116] G. B. Ladner, «Die Anfänge des Kryptoporträts», en F. Deuchler, M. Flury-Lemberg y K. Otavsky (eds.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburstag*, Berna, 1983, pp. 78-97.

No carece de significado el hecho de que la mayor parte de los retratos más marcadamente individualizados de soberanos y otros hombres de poder aparezcan, en los siglos XIII y XIV, en composiciones pictóricas de asunto religioso o en cualquier caso relacionadas con un contexto sagrado. El naturalismo giottesco y las nuevas corrientes formales toscanas, especialmente las sienesas, que tan gran impacto ejercieron en la pintura promovida por las más importantes cortes europeas, se revelarán muy pronto unos óptimos medios de expresión para las formas contemporáneas de piedad individual; en la época en la que el poder se identifica cada vez más claramente con la propia persona del monarca, los soberanos no sólo no se apartan de esta tendencia, sino que son en buena medida sus corifeos[117]. Respecto a los retratos idealizados de la época de Federico, en los que la finalidad profana permitía la recuperación de numerosas sugerencias clásicas, en la segunda mitad del siglo XIII y a principios del XIV se encuentra toda una serie de pinturas sacras en las que los retratos de hombres de poder, representados con el esquema tradicional de los donantes, son los que sacarán mayor provecho de las nuevas soluciones estilísticas en la caracterización fisonómica de sus rostros: desde el papa Nicolás III en el fresco dedicatorio del *Sancta Sanctorum* (1277-1279), hasta Roberto de Anjou en la tabla de Simone Martini (fig. 21) con *San Ludovico de Toulouse* (1317) y el *podestà* Nello de Tolomei en la *Maestà* de Lippo Memmi en el Palacio Público de San Gimignano (1318), en cuya larga inscripción de la cartela sostenida por san Nicolás subraya el deseo de salvación del retratado. Estas composiciones, en las que sin duda su papel de representación se combinaba con unas finalidades votivas y propiciatorias, podrían entenderse mejor si supiésemos algo más sobre las comisiones reales de ricos «retratos-exvoto», como los que, de orfebrería y cera, fueron ofrecidos por Felipe VI de Francia al sepulcro de san Ludovico en Provenza[118]. La afinidad entre estos objetos debía de ser estrecha en muchas ocasiones, ya fuera por la adopción de determinadas posturas del cuerpo, normalmente en actitud de oración, ya fuera por el común recurso a la identificación individual de los personajes.

Sin embargo, el siglo XIV conocerá una nueva tipología de representación política: la pintura sobre tabla, en la que la efigie del soberano constituye el único objeto de la composición, como en el retrato de Juan II el Bueno (fig. 22), hoy en el Louvre, en el del duque de Austria Rodolfo IV en Viena, o en el retrato de Ricardo II de Inglaterra en Westminster[119]. El significado y las finalidades que se les dio a es-

---

[117] Sobre estos temas cfr. H. Keller, «Die Entsehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jarbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 227-365; E. Castelnuovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», en AAVV, *Storia d'Italia*, V: *I documenti*, Turín, 1973, pp. 1031-1094.

[118] «Chronica XXIV Generalium Ministrorum Ordinis Fratrum Minorum», en *Analecta francisciana*, Quaracchi, 1941, vol. III, pp. 448-449.

[119] Sobre el primero, en el que Juan el Bueno está representado de perfil, cfr. R. Cazelles, «Peinture et actualité politique sous les premiers Valois: Jean le Bon ou Charles, Dauphin», *Gazette des beaux-arts* II (1978), pp. 53-65; y J. B. de Vaivre, «Sur trois primitifs français du XIVe siecle et le portrait de Jean le Bon», *ivi*, serie VI, XCVII (1981), pp. 131-156. Sobre el retrato de Rodolfo IV cfr. H. Fillitz, «Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich», en F. Deuchler, M. Flury-Lemberg y K. Otavsky (eds.), *Von Angesicht zu Angesicht*, cit., pp. 99-103; sobre el de Ricardo II, cfr. P. Tudor-Craig, ficha 713, en J. G. Alexander y P. Binski (eds.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Londres, 1987, pp. 517-518.

Figura 21. Simone Martini, *San Ludovico de Tolosa corona a Roberto de Anjou*, temple sobre tabla, 1317.
Figura 22. *Retrato de Juan el Bueno*, temple sobre tabla, h. 1349.

tos objetos son difíciles de comprender hoy en día; sin embargo, sería un error considerarlos automáticamente como las primeras anticipaciones del retrato profano moderno. En este sentido habría que hacer una distinción entre los otros dos y el más antiguo ejemplo de la serie, el retrato de Juan el Bueno, que muestra unas peculiaridades compositivas singulares (concretamente, la postura de perfil, evocación tal vez de la iconografía numismática y de las medallas) y que podría relacionarse con el políptico que, con las efigies de Carlos V, Juan II, Eduardo III de Inglaterra y del emperador Carlos IV, los antiguos inventarios del mobiliario real sitúan en el estudio del propio Carlos V en el Hôtel Saint-Paul y que con toda probabilidad estaba destinado al uso privado y profano. En los otros dos casos el discurso es fundamentalmente distinto: aunque reflejaran en muchos aspectos el deseo de afirmación y de autocelebración de los retratados (se llegó a aludir, en el caso de Rodolfo IV, a la posesión del título de archiduque que los Habsburgo obtendrían sólo más tarde), estas obras estaban, en cualquier caso, destinadas a su exposición en un contexto sagrado, un poco a la manera de los exvotos figurativos: si la tabla del duque de Austria adornaba el pilar de la cabecera de Stephansdom, en Viena, la pintura del rey inglés, que lo reproducía en el trono a tamaño natural, quizá servía de respaldo a su sitial en la abadía londinense. Su aspecto y su función tal vez no eran tan diferentes de los que caracterizaban el retrato ceroplástico de Pedro IV de Aragón en la majestad de sus *regalia*, el cual, pintado y expuesto en un tabernáculo de madera, fue ofrecido en 1357 por su mujer Leonor de Sicilia a la capilla real de Sant Martí de Valldosera[120].

[120] J. Bracons i Clapés, «"Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus": l'escultura al servei de Pere el Ceremoniós», en AAVV, *Pere el Cerimoniós*, cit., pp. 209-243, sobre todo p. 210.

Poder político y función social del artista

Si la producción artística en su conjunto desempeña un papel fundamental en la exteriorización del papel político de monarcas y grupos dominantes, que se van volviendo cada vez más exigentes con el paso de los siglos, ¿qué función específica desempeñan los ejecutores materiales? ¿qué relación han establecido con éstos sus comitentes? ¿En qué medida el artista, poseedor de ese saber técnico que tanto puede aportar a la celebración y a la legitimación de una forma de poder y de sus representantes, se beneficia de dichas relaciones? En muchos aspectos, se pensó en el artífice y en el señor como figuras afines, que compartían ese sutil carisma resultante de la potestad de «crear algo de la nada», hasta el punto que, según Ernst Kantorowicz, fue la propia reflexión filosófica medieval sobre la definición del papel del monarca-legislador, entendido como «creador» de la norma jurídica, la que sentó las bases del mito del artista tardomedieval y renacentista:

> Se trató de una especie de degradación progresiva mediante la cual las capacidades y prerrogativas concedidas *ex officio* a los titulares del supremo cargo de legislador, tanto espiritual como secular, terminaron por atribuírseles a las capacidades y prerrogativas puramente humanas e individuales de las que el poeta y el artista en general gozaban *ex ingenio*[121].

La equiparación teórica entre la potestad política y la autodeterminación del artista fue, en primer lugar, fruto de la elevación de su estatus social paralela a su vinculación con las cortes. Los artistas consagrados por la fama –una fama que a menudo derivaba de su pertenencia al entorno, a la *familia* del monarca– establecieron con el soberano una estrecha relación que los condujo incluso a participar directamente en sus maniobras políticas: en 1355 Filippo Calendario, *tajapiera** y probable arquitecto del Palacio Ducal de Venecia, perdió la vida por haber participado en la conjura del dux Marino Falier contra el consejo mayor y su cadáver fue expuesto colgando de un balcón del edificio[122]. El episodio es sintomático de una transformación en la concepción del papel social del artista, o más bien de «algunos» artistas que, a partir sobre todo del siglo XIII, cubrieron los cargos de funcionarios estatales dependientes directamente de la persona del rey, obtuvieron reconocimientos y recibieron honores, consiguiendo al mismo tiempo liberarse de los vínculos con sus gremios[123].

Las razones de esta especie de «complementariedad» entre señores y artistas residían en primer lugar en la alta especialización que aquéllos exigían a buena parte de las obras que comisionaban. La predilección, alimentada más que nada por un gusto

---

[121] E. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, M. Ghelardi (ed.), Venecia, 1995, pp. 34-35.

* De *tagliapietre*, cantero en veneciano *[N. de la T.]*

[122] P. Fortini Brown, «Committenza», cit., p. 806.

[123] Sobre el tema cfr. E. Castelnuovo, «L'artista», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Bari, ²1993, pp. 263-264; M. Warnke, *Hofkünstler Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia, 1985.

ecléctico, hacia distintas tipologías de objetos de lujo en la decoración de las residencias principescas comportaba por fuerza el uso de elaboraciones especializadas, como, por ejemplo, en el caso de los marfiles, de los objetos de bronce o metales preciosos o incluso de los libros miniados, para cuya producción, que se puede reconstruir según los estilos, algunos emperadores carolingios como Carlos el Calvo organizaron unas «escuelas de corte». Las ricas telas, que constituían un elemento de uso frecuente en los palacios de la cuenca mediterránea y se utilizaban a menudo como regalos diplomáticos, requerían la instalación de unos centros de producción especializados, como por ejemplo las manufacturas del célebre *opus anglicanum* durante los siglos XIII y XIV; los tejidos de seda, sin duda los más valiosos y solicitados a lo largo de toda la historia medieval, fueron durante mucho tiempo monopolio del *basileus* bizantino y de sus talleres de Estado, hasta que Ruggero II, deseoso de emular el prestigio de la corte de Constantinopla, deportó a Palermo (en 1147) a los tejedores de Corinto y Tebas.

En todas las épocas el lujo ha constituido una prerrogativa de la vida cortesana, que, si por un lado debe ser exhibido, ostentado para exaltar la grandeza y el poder de un soberano, por otro se configura como un estilo de vida, una modalidad del comportamiento para quien se encuentra en el vértice supremo de un sistema institucional, es decir, en una dimensión extraordinaria que lo distingue del resto de los seres humanos. La riqueza, el fasto e incluso la apreciación de los objetos de arte ricos y bellos son unas virtudes morales más que unas necesidades vinculadas a la autorrepresentación del poder; por ello la mayor humillación para un rey es la ostentación de un mayor bienestar por parte de las personas de menor rango, como muy bien observó un mercader sirio de Famagusta, Frasse Lahanopoulos, que, en pleno siglo XIV, dejó anonadado al rey de Chipre con el mobiliario opulento y refinado, desbordante de alfombras, vajillas de plata y perlas, etc., de su casa[124]. Cuando se hace un análisis comparativo entre las iniciativas patrocinadoras por parte de los grandes poderes en toda la cuenca mediterránea a partir de la Alta Edad Media, es importante tener en cuenta ciertas tendencias del gusto, como la preferencia por los géneros suntuarios, el eclecticismo o la recuperación de motivos decorativos y temas iconográficos inspirados en la Antigüedad, que parecen unir, a pesar de las enormes divergencias causadas por las diferencias religiosas, a los califas abasíes de Bagdad con los *basileis* bizantinos y los soberanos de Occidente[125]. También en la última Edad Media la producción de lujo supuso una especie de *koinè* que trascendía los contextos culturales, hasta el punto de que las colecciones reales llegaron a contener objetos tan variados como las gemas tardoantiguas, los cristales bizantinos, los tejidos islámicos, la orfebrería gótica y las porcelanas chinas[126].

El recurso a la mano de obra especializada para la elaboración de obras no comunes, de objetos de lujo de los que el soberano fue durante mucho tiempo el único

[124] R. de Mas Latrie, *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi*, París, 1891-1893, vol. II, p. 37.

[125] O. y A. Grabar, «L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens», en *L'Occidente e l'Islam nell'alto medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XII, Spoleto, 1965, pp. 844-892.

[126] Un jarrón chino fue objeto de un regalo de Luis el Grande de Hungría a Carlos de Durazzo en 1381: cfr. A. Lane, «The Gaignères-Fonthill Vase: A Chinese Porcelain of about 1300», *Burlington Magazine* CIII (1961), pp. 124-132.

usuario, se convirtió muy pronto, con la llegada de unas formas de poder más estables y consolidadas, en una necesidad prácticamente imprescindible. La producción de objetos de lujo fue uno de los medios más explícitos con los que un señor podía manifestar, a los ojos de sus interlocutores políticos, su posición, su dignidad y supremacía. La corte de Constantinopla confirió a estos objetos un significado importante en sus estrategias diplomáticas: es bien conocido el estudiado uso de las telas bordadas como dones para las potencias con las que cerraba pactos y alianzas[127]. Si los presentes diplomáticos de objetos y materiales preciosos tenían el objeto de ostentar el poder de quien los enviaba, a la misma finalidad respondía el envío a una corte de talleres expertos en una técnica especializada. En el año 601 el rey longobardo Agilulfo mandó como regalo al khan de los ávaros un equipo de carpinteros que, aunque ese importante aliado tuvo que apreciarlos sobre todo porque podían construirle las naves que utilizaría en el asedio de una isla, también demostraban la potencia de los longobardos en cuanto poseedores de unos fundamentales recursos técnicos y militares[128]. Mucho más ambicioso fue el presente que el emperador bizantino Justiniano II le hizo al califa Al-Walīd en el 707: para la reconstrucción y embellecimiento de la Mezquita del Profeta, en Medina, le proporcionó, además de una gran suma de dinero, una considerable cantidad de teselas de mosaico y más de cien trabajadores-constructores[129].

Si el artista, o, mejor dicho, los grupos de profesionales de una técnica artística podían ser a los ojos de la corte un motivo de orgullo digno de ser exhibido en otros centros de poder contemporáneos, este hecho también hacía de ellos un indudable instrumento de prestigio. Por otro lado, este mismo prestigio, que solía ser más imaginario que real, estimulaba la emulación y hacía que varios monarcas deseasen legitimar su autoridad valiéndose de talleres procedentes de otros reinos, muchas veces de reinos muy lejanos: en 930, en Tatev, en la zona de Armenia sometida al poder califal, el poderoso obispo-príncipe de Syunik Hakom empleó a unos fresquistas «francos» en la decoración de su monasterio; poco después de su conversión al cristianismo, en 988, el príncipe de Kiev Vladimir pidió y consiguió unos pintores de Constantinopla; en torno al año mil, para decorar la Capilla Palatina de Aquisgrán, Otón III hizo ir desde Italia al pintor Iohannes y su sucesor Enrique IV, en 1090, llamó a algunos talleres de distintas partes de Europa para la construcción de la catedral de Spira; asimismo, hacia 1165 el príncipe de Suzdal Andrej Bogoliubski contó con arquitectos y canteros alemanes para erigir la iglesia de la Intercesión de la Virgen en Vladimir[130].

---

[127] A. Muthesius, «Silken Diplomacy», en J. Shepard y S. Franklin (eds.), *Byzantine Diplomacy. Papers from the Twentyfourth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot-Londres, 1992, pp. 237-248.

[128] Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, IV, L. Capo (ed.), Milán, 1992, p. 198.

[129] Testimonio del historiador At-Tabarī († 923): cfr. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto, 1986, p. 132.

[130] Cfr. sobre todo N. y M. Thierry, «Peintures murales de caractère occidental en Arménie: église Saint-Pierre et Saint Paul de Tatev (début du Xe siècle). Rapport préliminaire», *Byzantion* XXXVIII (1968), pp. 180-242; E. Castelnuovo, «L'artista», cit., p. 255 (sobre el maestro Johannes); M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Francfort del Meno, 1976, p. 101 (sobre Enrique IV); C. Mango, *Architettura bizantina*, Milán, 1978, pp. 184-185 (sobre Andrej Bogoliubski).

En la construcción del prestigio del soberano, la habilidad, la experiencia y la cualidad estética de los artífices desempeñaron un papel cada vez más importante con la llegada, a partir de los siglos XII y XIV, de la administración centralista del Estado y con el fortalecimiento de la institución monárquica. Para el periodo anterior se encuentran testimonios más bien escasos de artistas activos de forma continuada en una corte: en el siglo VII aparece bastante aislado el caso de san Eligio, de quien los reyes merovingios aprecian sobre todo su talento como acuñador de moneda y del que se sirven para construir la legitimidad de su poder, remitiéndose al bagaje simbólico del arte imperial romano; el rico trono áureo que Eligio realiza para Clotario II le vale el puesto de consejero del rey, y más tarde su familiaridad con Dagoberto será tan grande que obtendrá un papel de primer orden en la política del reino y, en particular, en los asuntos diplomáticos[131]. En la corte de Carlos el Calvo (823-877) viven de forma más o menos estable algunos grupos de artífices; si sólo podemos suponer razonablemente la presencia de orfebres y miniaturistas, en cambio sí está documentada la actividad de maestros vidrieros, que, aunque viven en palacio con sus respectivas familias, no parece que gozaran de puestos o de honores especiales[132].

De hecho, el reconocimiento oficial no llegó antes del siglo XIII. Paralelamente al proceso de mistificación del poder, los artistas, empezando por los arquitectos, seguidos por los orfebres y los pintores, se irán convirtiendo cada vez más en los vehículos materiales de la representación del soberano, en cierto modo sus más estrechos aliados a la hora de afirmar y consolidar su supremacía, y adquirirán ellos mismos un estatus de prestigio excepcional e inédito. Como ha escrito Martin Warnke,

> [...] la participación de las artes en la manifestación visible del aura autocrática y la proximidad privilegiada del artista al monarca estimularon y consolidaron la idea de un tipo de actividad «superior» y excepcional, alimentada por unas facultades especiales, dotada de una competencia universal[133].

El ennoblecimiento de la figura del artista, elaborada por las teorías artísticas del Renacimiento, sin duda encuentra uno de sus presupuestos (por supuesto, no el único) en la promoción social que en la última Edad Media consiguieron esos artífices «de corte» que recibieron un reconocimiento importante de sus soberanos. En Inglaterra y en Francia, es decir, los dos reinos europeos en los que es mayor la consolidación de la institución monárquica, encontramos los más antiguos testimonios sobre la admisión de arquitectos y pintores en el séquito (como *familiares* y *fideles*) y, por tanto, en el círculo personal del rey (como *vallets de chambre*), y es en una corte de orientación y costumbres plenamente francesas, la de los Anjou de Nápoles, donde se tiene por primera vez noticia de que un artífice fuera elevado al rango nobiliario: Pierre de Agincourt, protomagister y administrador de las fábricas reales, designado desde 1289 como *miles*, es decir, caballero.

---

[131] S. Lusuardi Siena, «Eligio, orafo e monetiere», en *Contributi dell'Istituto di archeologia, Università Cattolica di Milano*, 1973, n.º 4, pp. 132-217.

[132] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Turín, 1994, p. 80.

[133] M. Warnke, *Hofkünstler*, cit., p. 11.

La promoción social del artista de corte significaba ante todo su emancipación del sistema gremial de las artes: su posición de funcionario asalariado, familiar del rey como podía serlo un banquero o un médico, le garantizaba una relativa independencia y les reconocía implícitamente un valor intrínseco a las propias obras de arte. Una tal innovación, sin duda de gran importancia, entraba en colisión con la tradicional posición subordinada de los artífices, como era el caso en las ciudades de régimen comunal. Algunos recientes estudios han sacado a la luz cómo para muchos de los más célebres artistas toscanos del siglo XIV la corte angevina de Nápoles supuso un polo de atracción no sólo por lo remunerativo de los encargos, sino también por la posibilidad de conseguir un título que les serviría en su lugar de origen como instrumento de prestigio y de elevada categoría social y económica. El caso más citado es el de Giotto, a quien, después de su periodo napolitano entre 1329 y 1332 y la obtención de Roberto de Anjou de una rica compensación y del nombramiento como *familiaris et fidelis* del rey, se le concedió mediante un público documento promulgado por la Señoría florentina el 12 de abril de 1334 el puesto vitalicio de arquitecto comunal, en virtud de su experiencia, doctrina y fama, con la certeza de que su permanencia en Florencia sería un gran beneficio para los ciudadanos y para el aspecto de la ciudad misma. El título real, que afirmó la naturaleza excepcional y «virtuosa» de la actividad de Giotto, lo transformó de alguna forma en un mito cívico, en «una de las luces de la gloria florentina»[134]. Puede que antes la vinculación con las cortes nobiliarias y episcopales también fuese un instrumento de promoción social: lo indica el documento de 1254 en el que Giunta Pisano, el primer pintor del que se sabe que tuvo una floreciente carrera ligada a encargos prestigiosos fuera de su ciudad (para las casas madres de los franciscanos y los dominicos en Asís y Bolonia), aparece entre los *fideles* del arzobispo de Pisa Federico Visconti[135].

No obstante, los artistas consagrados por la fama y por las virtudes de su ingenio fueron casos excepcionales que de alguna forma se apartaron de su suerte y de su rango. La comparación entre Giotto y un «rudo artífice», que Franco Sacchetti puso en escena en la obra *Il Trecentonovelle,* refleja con elocuencia qué percepción se tenía de esta diferencia: un hombre «con un pequeño negocio» tiene la osadía de dirigirse al famoso y celebrado maestro como si fuese un comitente de alto rango, y además para una obra con una utilidad práctica y efímera, la pintura de un pavés. Giotto se siente autorizado para emborronarle el escudo y reprenderle por su arrogancia, diciéndole: «Si tú hubieses sido un Bardi, ya me habría bastado [...]»[136].

Sin embargo, el lenguaje figurativo de las autoridades comunales, el que contribuía al ornamento de la ciudad y servía como intérprete en los lugares de poder de mensajes políticos e institucionales, necesitaba sobre todo a los humildes pintores de paveses, bien encuadrados en el sistema de las artes y capaces de ofrecer unas tarifas razonables a la cámara pública. Estos artífices estaban inmersos en la red de los numerosos encar-

---

[134] *Ibid.*, pp. 21-26. Cfr. E. Castelnuovo, «L'artista», cit., p. 267.

[135] Sobre el tema, en el marco del papel de mecenas del arzobispo, cfr. E. M. Angiola, «Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa», *Art Bulletin* LIX (1977), pp. 1-27.

[136] F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle,* cit., pp. 122-123.

gos comunales; como tenían que echar mano de ellos muy a menudo a causa del gran número de escudos, blasones y símbolos que se sucedían en las fachadas de los palacios públicos y en otros lugares y objetos, su actividad era estimulada con distintos tipos de beneficios y además se favorecía el asentamiento de pintores forasteros en la ciudad. Las autoridades reconocían claramente la utilidad pública –y política– del arte figurativo: el 31 de agosto de 1383, cuando el *Comune* de Città di Castello se encontró desprovisto de pintores porque la mayor parte de ellos habían sido desterrados, decidió volver a llamarlos «ex rationabili causa et pro evidenti bono Communis»[137]. Sin embargo, se trataba de una concepción de la utilidad pública que los situaba a menudo al mismo nivel de los demás artesanos, como los responsables del cuidado de los adornos y guarniciones de las caballerías: por ejemplo, en 1313 la administración, de Todi, siguiendo una norma incluida en sus estatutos, llamó a un «buen pintor» de Spoleto, Bernardo di Giovannetto, junto a dos buenos artesanos de monturas y frenos de Pisa, concediéndoles, por el bien común, unos beneficios y la ciudadanía de Todi[138].

El amplio uso de la pintura en las iniciativas comunales comportaba la necesidad, allí donde faltaran talleres locales, de favorecer el establecimiento en la ciudad de uno o más pintores con los que entablar una relación privilegiada. No se trataba tanto de acoger a los artistas en el cuerpo de funcionarios de la administración, como más bien de garantizar su presencia *in loco* con la concesión de unos beneficios económicos. En una comunidad media como la de San Gimignano, cuyas autoridades se tuvieron que conformar con un barbero llamado Becco para pintar, en 1241, los escudos de la infantería enviada como refuerzo de las tropas de Federico II en Faenza, el *podestà* y el consejo general se preocuparon, desde 1271, de favorecer la permanencia de algunos pintores forasteros ofreciéndoles el usufructo de una casa con taller y una retribución anual; el uso, solemnemente establecido por los estatutos comunales, ordenó otras condiciones símiles para los tintoreros, orfebres y fabricantes de capacetes[139]. Si este hecho reflejaba el reconocimiento de la función civil y política desempeñada por la figuración pictórica, por el contrario no contribuía mucho a elevar el estatus de quienes practicaban esas artes. Los fundidores, por ejemplo, mantuvieron durante mucho tiempo un mayor prestigio social, proporcionado por su importante peso económico, y obtuvieron a menudo reconocimientos y cargos importantes. También en Todi, en los años 1339 y 1340, se le comisionaron al artífice Giovanni Giliacchi el águila de bronce para la fachada del Palacio Público y la campana de la torre comunal, se le encargó la dirección de las obras del acueducto de la ciudad y se le pidió que suministrase una gran número de hierros para marcar a los prisioneros; al mismo tiempo, Giliacchi fue puesto al frente, con el título de condestable, de una escuadra de ballesteros dirigida contra Amelia[140].

[137] G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, Perugia, 1832, vol., pp. 22-23.

[138] G. Comez, «Appendice. Prima scelta», cit., p. 308.

[139] P. Rajna, «Pittura e pittori a S. Gimignano intorno all'anno 1300», *Miscellanea storica della Valdesa* XXVIII (1920), pp. 1-13.

[140] G. Comez, «Appendice. Prima scelta», cit., pp. 310-311.

Corrientes formales, formas de representación, culturas

Ya estuvieran bien o mal remunerados, ya fueran premiados o exhibidos, celebrados o desconocidos, los profesionales de las artes significaron a lo largo de la Edad Media unos valiosos instrumentos de manifestación del papel jerárquico y de exaltación de la gloria para todas las distintas formas de poder institucional. Los artistas de corte elaboraron un lenguaje específico de representación, que en cada ocasión reflejaba en términos figurativos, decorativos y arquitectónicos ese ideal de suntuosidad, excepcionalidad y también sacralidad, base del carisma político, valiéndose a menudo de esquemas, modelos y características formales fundadas en las tradiciones anteriores o contemporáneas. El arte imperial bizantino, que conservó y siguió proponiendo su fuerte impronta tardorromana, asimiló también las propuestas de los modelos sasánidas, llegando a emular deliberadamente el esplendor de la corte abasí de Bagdad[141]; a su vez, supuso un modelo de referencia constante para las iniciativas artísticas de los soberanos europeos, de Carlomagno al príncipe Vladimir de Kiev, de los zares búlgaros a los reyes húngaros y a los dux venecianos. Y también al revés, las relaciones con la corte de París parece que promovieron en gran parte la difusión en varios centros de poder del Viejo continente, tanto en el sur como en el norte, en la península Ibérica como en el este europeo, no sólo de unos esquemas arquitectónicos o de unos modelos figurativos franceses, sino también, más específicamente, de la tradición formal de la Île-de-France que se suele definir como «gótica».

Aunque no queramos recurrir a la expresión «estilo de corte» propuesta por Robert Branner, es inevitable que nos sorprenda el excepcional impacto ejercido por esta corriente formal, especialmente en el campo arquitectónico, sobre la mayor parte de las cortes europeas. De hecho, es la referencia a los modelos franceses la que une los edificios de representación diferentes por época de construcción y ubicación, como los palacios reales de Obuda y Esztergom, que hizo construir el rey húngaro Béla III (1173-1196)[142], la Capilla Palatina de los reyes de Noruega en Bergen (realizada entre 1274 y 1302)[143], el castillo de Praga, comisionado «ad instar domus regis Francie» por Carlos IV en 1323[144], o el Palacio del Gran Maestre de la Orden Teutónica en Malbork, Prusia, erigido entre 1382 y 1399[145]. El papel fundamental desempeñado por los soberanos en la introducción de un estilo y de un gusto «góticos» está a veces muy bien documentado, como en el caso de las preferencias arquitectónicas, orientadas claramente hacia Francia, del rey de Aragón Jaime II el Justo (1291-1317) en la recons-

---

[141] El basileus Teófilo, por ejemplo, quiso imitar el palacio califal de Bagdad en su palacio de Bryas; cfr. E. Eyice, «Quatre édifices inédits ou mal connus», *Cahiers archéologiques* X (1959), pp. 245-258.

[142] D. Dercsényi, *Hungarian Medieval Art Under the Árpád Dinasty*, Budapest, 1937, pp. 7-9.

[143] A. Lindblom, *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Etudes sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves*, Estocolmo, 1916, pp. 12-13; H. Fett, «L'influence française dans l'art Norvégien à la fin du XIIIe siècle», *Gazette des beaux arts* LXIV (1922), pp. 227-230.

[144] J. Homolka, «Zu den ikonographischen Programmen Karls IV», en A. Legner (ed.), *Die Parler*, cit., pp. 607-618, sobre todo p. 607.

[145] K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordenstaates Preusen. I. Die Burgbauten*, Königsber, 1927, pp. 152-157, 189-194.

trucción de las residencias reales y en la edificación del monasterio de Santes Creus[146], o aún más en las fundaciones de Carlos de Anjou en el Reino de Nápoles, como las abadías, con un significado a la vez votivo y triunfal, de Santa Maria della Vittoria en Scurcola Marsicana y de Santa Maria di Realvalle en la zona de Benevento, para las que se emplearon adrede, durante los años setenta y ochenta del siglo XIII, talleres franceses[147]. En un área tan conservadora como la Bretaña, fue la adopción de las formas góticas «parisienses» por parte de los edificios de representación de los duques la que estimuló, durante el siglo XIV, su emulación y difusión en las residencias de los nobles locales[148]. El empleo de artistas franceses en las cortes extranjeras está documentado de diversas formas: Villard de Honnecourt estaba seguramente trabajando, en la primera mitad del siglo XIII, para los reyes de Hungría y en el territorio húngaro; en Belgrado, el orfebre de París Guillaume Boucher fue hecho prisionero por los mongoles en 1242; es verosímil que tuviera relaciones con la corte sueca el cantero parisiense Étienne de Bonnueill, activo en Uppsala hacia 1287, y muy probablemente era francés aquel Gonter que, entre los siglos XIII y XIV, trabajó como miniaturista para Jaime el Justo; en el siglo XIV está bien documentada la relación de Carlos IV con el arquitecto Matías de Arras en la construcción de la catedral de San Vito de Praga.

La atracción ejercida por el estilo gótico fue en gran medida el resultado del enorme prestigio conseguido por la monarquía francesa a partir del siglo XII; el deseo de emulación que estimuló a las demás cortes europeas puso en marcha un complejo fenómeno de imitación y recuperación del repertorio formal procedente de la corte de París, sin que ello significase su total subordinación a los modelos franceses. Por el contrario, con mucha frecuencia en sus iniciativas artísticas los soberanos supieron apreciar, yuxtaponer o combinar diferentes corrientes formales, correspondientes a tradiciones culturales distintas, pero poseedoras igualmente de unas funciones celebrativas y legitimadoras de un poder. En el momento en que un régimen se consolidaba, estabilizando el control de un territorio y asumiendo el papel de potencia regional, era inevitable construir su propio aparato de representación tomando como modelo el decoro, la magnificencia y la fama de los más florecientes reinos del presente y del pasado: en este sentido, la referencia a varias tradiciones formales y culturales extranjeras, a veces estrechamente asociadas a unas técnicas y unas tipologías determinadas, fue una de las características más recurrentes de las artes promovidas por las cortes. Son un testimonio de este gusto ecléctico edificios como la Capilla de la Trinidad en la catedral de Palma de Mallorca, erigida a partir de 1327 como mausoleo del rey Jaime II, en el que la decoración mudéjar de la cubierta y los azulejos catalanes del suelo convivían con el repertorio arquitectónico y escultórico gótico y las vidrieras del maestro sienés Matteo di Giovanni[149].

---

[146] J. Yarza Luaces, «Clientes y promotores en el marco del gótico catalán», en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, catálogo de la exposición (Madrid, 22 de abril-8 de junio de 1997), Madrid, 1997, pp. 47-55, sobre todo pp. 47-48.

[147] C. Bruzelius, «*Ad modum Franciae*. Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily», *Journal of the Society of Architectural Historians* L (1991), pp. 402-420.

[148] C. Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne, 1350-1575*, París, 1992, pp. 162-202.

[149] M. Durliat, *L'art dans le royaume de Majorque*, cit., pp. 152-153.

Recuerdos árabes, tradición catalana, métodos de construcción franceses, ecos de la pintura italiana: estas componentes caracterizaron durante todo el siglo XIV el joven reino de las Baleares, cuyas condiciones geográficas, además de los acontecimientos históricos, las habían convertido en un área de intercambio cultural. Allí ocurrió algo parecido a lo que había pasado en la Sicilia normanda, donde la afirmación de la autoridad se había apoyado en una política artística que había hecho dialogar sabiamente las tradiciones figurativas de las diversas culturas presentes en la isla[150]. Así pues, para apreciar mejor el peso de las tradiciones artísticas procedentes de las cortes más importantes sobre los centros de poder nacientes, sería conveniente que nos ocupásemos de aquellos territorios que, en la última Edad Media, marcaban los confines no sólo entre Estados y naciones, sino también entre religiones y culturas, allí donde la propuesta de un modelo, de un género, de un estilo sólo podía darse de manera radical y sin ningún tipo de mediaciones.

Nos dirigimos a la península Balcánica para hacer nuestra primera etapa en Dubrovnik, la antigua Ragusa, que por estilo de vida, leyes y costumbres, moda y tradiciones artísticas estaba estrechamente ligada a Venecia, la cual tuvo su control político hasta 1358. Su ordenamiento urbanístico contemplaba unas necesidades monumentales que la acercaban al de tantas ciudades comunales italianas: concretamente, su magistratura superior tenía la sede en un palacio con una amplia fachada y logia, conocido como el Palacio de los Rectores, y utilizaba la iglesia de la Virgen como custodia de documentos y de la memoria cívica. Ragusa, una minúscula ciudad-Estado permanentemente sometida a las amenazas por mar y tierra de las potencias circundantes, echaba mano de buen grado de la pintura de carácter narrativo como medio para expresar las glorias de la ciudad, así como recurría al retrato para celebrar a sus benefactores: en la primera mitad del siglo XIV, cuando, después de las luchas por la sucesión del conde de Bosnia Esteban Cotroman, la mujer huyó a Ragusa con el primogénito Esteban, la señoría, que reconocía su autoridad dinástica, mandó realizar sus retratos a un artista que seguramente era de cultura italiana: en efecto, éstos tienen una fuerte connotación naturalista, ya que ambos, como escribe el historiador del siglo XVI Giacomo Luccari (Lukarević), estaban representados «preparados, como vivos»[151]. Sin embargo, cuando se encontró en la necesidad de honrar al soberano serbio Esteban Dušan, que se había autoproclamado *basileus* de los serbios y de los griegos después de sus victoriosas campañas balcánicas, al hacer su ingreso en la ciudad después de haber renunciado a su conquista, la señoría quiso traducir la ideología imperial del soberano representándolo en la fachada del Palacio de los Rectores como triunfador sobre los búlgaros, griegos, turcos, macedonios, eslavos y bosnios; para esta obra, que recuperaba la tradición bizantina de las «victorias imperiales», fueron empleados de manera significativa pintores griegos[152].

---

[150] Cfr. W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom: Roger and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton NJ, 1997.

[151] G. Luccari, *Copioso ristretto degli Annali di Ragusa*, Venecia, 1605, pp. 45-46.

[152] *Ibid.*, pp. 58-59. Cfr. V. J. Djurić, «Istorijske kompozičije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele [I]», en *Mélanges Georges Ostrogorsky*, Belgrado, 1964, pp. 69-90, sobre todo 70-71 (*Zbornik radova vizantološkog instituta*, VIII/2).

Para los soberanos eslavos que nutrían la ambición de subir al trono del Chrysotriklinos, la recuperación de los modelos artísticos de origen bizantino era una decisión prácticamente automática: dan fe de ello sobre todo las fundaciones monásticas, con los *katholicon* pintados al fresco por los pintores más refinados de las escuelas de Constantinopla y Tesalónica. Para los soberanos serbios, que al igual que las grandes monarquías europeas encuentran una forma de legitimación en la aclamada sacralidad de los Nemanji (a partir de los santos athonitas Simeón y Sava), las principales manifestaciones simbólicas están representadas por los edificios religiosos «de representación» (Studenica, Gračanica), en los que, a la magnificencia de la decoración pictórica en estilo clasicista de la primera época paleóloga, se le une la celebración dinástica expresada con escenas históricas y árboles genealógicos. Asimismo, *župani* y reyes balcánicos no dudan en mirar hacia otras culturas artísticas cuando el repertorio de la gran tradición bizantina parece no ser suficiente para describir plenamente su autoridad monárquica: por ejemplo, Esteban Dušan y más tarde el zar búlgaro Ivan Alexander (1331-1371) se hacen enterrar en tumbas provistas de *gisants*, pues, evidentemente, atribuyen a esta tipología gótica un valor representativo mayor que los anicónicos sepulcros de los *basileis*[153].

Si nos desplazamos hacia el sur, en esa extensa constelación de principados independientes que es Grecia después de la cruzada de 1204, vemos cómo en los dominios de las potencias occidentales se produce un enfrentamiento radical, muy contrastante también a nivel artístico, entre la tradición cultural de los invasores y la de las poblaciones autóctonas, tan tenazmente adversas a la dominación latina. Salvo Venecia, que pareció seguir una política de discreción, incluso de «mimetismo arquitectónico», en sus asentamientos de Creta y de las islas del Egeo[154], las demás potencias promovieron una auténtica estrategia de apropiación simbólica del territorio mediante el traslado de monumentos góticos: siguieron esta línea sobre todo los Villehardouin, príncipes de Acaya, a juzgar por lo que se conserva de las bóvedas de crucería de la iglesia de Hagia Sophia en Andravida o por los caracteres borgoñones del castillo de Chlemoutsi; un vasallo suyo, Guy de Nivelet, patrocinó la construcción de la iglesia de San Jorge en el castillo de Geraki, en el que aún son visibles restos de pinturas occidentales, capiteles francos y escudos cruzados. La Tebas de los Saint-Omer, antes de su destrucción a manos de una compañía de mercenarios catalana en 1331, estaba dominada por un imponente castillo, cuyas estancias pintadas al fresco con ciclos representando la gesta de los cruzados en Tierra Santa describe con estas palabras la versión griega de la Crónica de Morea:

> Aquel que tuvo el señorío [Nicholas II de Saint-Omer], con sus grandes riquezas hizo y construyó el castillo de St.-Omer, que estaba en Tebas [...]

[153] S. Ćurčić, «Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the "East or West" Question», *The Greek Orthodox Theological Review* XXIX (1984), pp. 175-194.

[154] S. A. Curuni, «Le chiese dedicate a san Marco nell'isola di Creta: forme architettoniche, trasformazioni e stato di conservazione», en A. Niero (ed.), *San Marco: aspetti storici e agiografici*, Actas del congreso (Venecia, 26-29 de abril de 1994), Venecia, 1996, pp. 710-726; *id.*, «Candia: l'edilizia civile all'interno dei luoghi fortificati veneziani», en G. Ortalli (ed.), *Venezia e Creta*, Actas del congreso (Heraklion-Chania, 30 de septiembre-5 de octubre de 1997), Venecia, 1998, pp. 303-336.

Allí hizo estancias como para un emperador.
En verdad lo hizo y construyó y lo decoró
con [escenas representando] el modo en el que los francos tomaron Siria[155].

El uso de las «cámaras pintadas» se inspiraba, evidentemente, en las tradiciones corteses de Francia e Inglaterra, y encontraba en la Grecia latina otra expresión elocuente en el ciclo con la «toma de Troya» que decoraba, en el siglo XIV, la Sala de audiencias del arzobispo de Patras[156]. Esta política de afirmación monumental encontró, sin embargo, su expresión más majestuosa en Atenas, en la cima de la Acrópolis, que acogió los edificios de representación del ducado latino: la residencia fue establecida en los Propileos, que se convirtieron en el ingreso del conjunto palacial, y los antiguos mármoles fueron rodeados por las murallas de un imponente castillo con torres. Este singular ejemplo de reutilización de lo antiguo, no carente de significado político, en primer lugar fue el resultado de la apropiación por parte de los invasores (los Saint-Omer, los catalanes y los florentinos) del que había sido de forma ininterrumpida, desde tiempos de Pericles hasta entonces, el centro administrativo, civil y religioso de la ciudad. Ello supuso la transformación del Partenón en catedral de rito latino, comunicada directamente con el palacio por un pasaje cubierto: pero no debemos olvidar que el edificio tenía, tanto por fuera como por dentro, un aspecto muy diferente del actual, que lo acercaba más bien a la solemnidad de las mayores basílicas bizantinas; dedicado desde el siglo X a la «Virgen de Atenas» (Παναγία Ἀθηνιώτισσα), estaba completamente recubierto de frescos de temas sacros y un rico mosaico con la «Virgen Orante» decoraba la bóveda absidal. El alto valor de representación que hacía del Partenón un símbolo cívico por antonomasia no fue despreciado por los nuevos señores de Atenas, que se ocuparon –en particular con Nerio I Acciaiuoli– de «restaurar» algunos frescos, de añadirle nuevos adornos y de promover, en competición con la Hodigitria de Constantinopla, el culto de un icono milagroso atribuido a san Lucas[157].

También en Rodas, dominada por la orden de los Caballeros de San Juan entre 1309 y 1523, las iniciativas arquitectónicas «de Estado» parecen estar caracterizadas sobre todo por la importación de tipologías y fórmulas estilísticas occidentales: los modos constructivos góticos (de influencia francesa o catalana), con sus cubiertas abovedadas, sus molduras y nervios, transforman la fisonomía urbanística de la ciudad, dando forma a las sedes de las distintas naciones latinas (las llamadas «lenguas» de Auvernia, de

---

[155] J. Schmitt, *The Chronicle of Morea, τοχρονικὸν τοῦ Μωρέως. A History in Political Verse Relating the Establishment of Feudalism in Greece by the Franks in the Thirteenth Century*, Groninga, 1967, p. 524. Sobre el arte y la arquitectura de la Grecia latina cfr. D. J. Wallace y T. S. R. Boase, «Frankish Greece», en K. M. Setton (ed.), *A History of the Crusades*, IV: *The Art and Architecture of the Crusader States*, H. W. Hazard (ed.), Madison Wisc., 1977, pp. 208-228.

[156] Nicola de' Martoni, «Liber peregrinationis ad loca sancta [1394]», II, L. Le Grand (ed.), *Revue de l'Orient latin* III (1895), pp. 566-669, sobre todo p. 661: «Habet unam longam paxus XXV, in cuius sale parietibus est picta in circuytu tota ystoria destructionis civitatis Troye».

[157] Sobre la historia de la Acrópolis en la Edad Media cfr. T. Tanoulas, *Τα Προπύλαια της Αθηναικής Ακρόπολης κατάτον Μεσαίωνα*, I-II, Atenas, 1997; sobre el Partenón cfr. M. Pavan, *L'avventura del Partenone. Un monumento della storia*, Florencia, 1983, pp. 57-90

Navarra, de Alemania, etc.), a las fortificaciones, a los palacios de representación, así como a los más importantes monumentos eclesiásticos, como la catedral de Santa María del Borgo. Parece que en los dos primeros edificios los Caballeros quisieron seguir incluso en la decoración de los interiores una política de transposición cultural: las grandes ventanas encerraban vidrieras policromadas y las estatuas de madera y frescos de estilo de influencia toscana enriquecían el espacio sagrado. Por otro lado, la población de fe ortodoxa permaneció en gran medida fiel a la tradición iconográfica bizantina y se remitía, concretamente para las imágenes votivas, a las últimas corrientes de la pintura palcóloga. Sin embargo, entre estos dos extremos se abre camino también una tendencia «ecléctica» que llega a unir tanto a una parte del *establishment* latino como a algunos notables griegos más integrados en el sistema político local, movidos los primeros por la fascinación del arte sacro de Bizancio, los segundos por el valor de representación de la pintura y de la decoración occidentales[158].

La idea de que formas y géneros artísticos propios de tradiciones culturales diferentes pudieran contribuir juntos a la legitimación del poder en un ámbito pluriétnico fue expresada tácitamente, pero con suficiente claridad, por las iniciativas patrocinadoras de los Lusignan, señores de Chipre desde 1192 hasta 1484. En el siglo XIV la corte de estos señores francos del Levante era conocida como una de las más espléndidas y ricas de la cristiandad. El rey Pedro I (1358-1369), famoso por sus campañas victoriosas contra los otomanos y los mamelucos, cuando viajó a las más importantes capitales europeas entre los años 1362 y 1365 impresionó a sus contemporáneos por el lujo y la riqueza de sus dones; honrada por la visita privada que el soberano chipriota les hizo en 1363, la poderosa familia veneciana de los Corner exhibió el blasón de los Lusignan en la fachada de su palacio (hoy Palacio Loredan en la Riva del Ferro) con esculturas de tipo alegórico, el emperador Carlos IV lo representó en el momento de donarle una reliquia de la Pasión en un fresco del castillo de Karlštejn[159], y, después de su asesinato en 1369, Chaucer le dedicó unos versos y Guillaume de Machaud compuso un poema en su honor[160]. La capital del reino, Nicosia, era igualmente famosa por su esplendor y el palacio real, como observa el historiador del siglo XVI Florio Bustron, «se llevaba la palma por su belleza y óptima composición». Por lo que sabemos de las descripciones contemporáneas, este edificio había sido concebido basándose en los modelos palaciales góticos y encontraba consonancias sobre todo con las residencias de los reyes aragoneses y de los señores del sur de Francia: se comunicaba con el adyacente convento de dominicos por un puente cubierto, lucía una hermosa fuente y un jardín con animales exóticos, tenía una entrada embellecida por una logia, apartamentos de verano y de invierno, un acceso privilegiado a los aposentos reales en el primer piso y la tribuna de la capilla destinada a panteón dinástico. Tam-

[158] Cfr. I. Kollias, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Atenas, 1994, sobre todo pp. 97-131.

[159] W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venecia, 1976, vol. I, p. 196; para Karlštejn cfr. la tesis de V. Dvořaková y D. Menclová, *Karlštejn*, Praga, 1965, pp. 77-79.

[160] G. Hill, *A History of Cyprus*, Cambridge, 1972, vol. II, p. 368; Guillaume de Machaud, *La prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, M. L. de Mas Latrie (ed.), Ginebra, 1877.

bién la decoración recordaba a la de las cortes europeas contemporáneas: tenía una amplia y rica Sala de audiencias, una estancia llamada «de Paris» debido tal vez a una serie de frescos de asunto mitológico, y estaba adornada con numerosos objetos de lujo, como pinturas sobre tabla, cruces de oro y de plata, así como un órgano y un reloj mecánico realizado por el maestro italiano Mondino da Cremona[161].

Los más importantes edificios eclesiásticos erigidos con el patrocinio de la corte estuvieron caracterizados por unas soluciones formales claramente inspiradas en modelos del norte de Francia, en especial de la región de Champagne: la catedral de Santa Sofía de Nicosia, cuyas obras comenzaron en la segunda década del siglo XIII, tal vez fue realizada y decorada, al menos en parte, por los artistas del séquito de san Luis durante su estancia en Chipre en los años 1248 y 1249, y la de San Nicolás de Famagusta, construida como sede para la coronación de los Lusignan como reyes de Jerusalén (título que habían conquistado después de la caída de Acre en 1291), parece que reprodujo muy de cerca el modelo de la catedral de Reims, lugar de los *sacres* de los reyes franceses[162]. La recuperación más fiel del repertorio formal del Gótico francés se encuentra en relación directa con los edificios revestidos de una clara función de representación política, sin que esto impidiese que también se inspiraran en la tradición bizantina para satisfacer distintas exigencias, ligadas a la experiencia devocional. Entre la clase dominante franco-chipriota la fascinación por los iconos era tan grande que hasta se elaboró una tipología inédita de tablas pintadas con temas sacros para encajarlas en sus correspondientes nichos, realizados, en lugar de columnas y estatuas-columnas, en los derrames de las portadas exteriores de Santa Sofía[163]; los caballeros y los propios miembros de la familia real debieron de coincidir en el deseo de ser retratados en el acto de encomendarse a Dios y a los santos en los iconos y en los frescos de las iglesias griegas, los escudos de los Lusignan y de sus feudatarios se multiplicaron en los iconostasis y, también hacia 1421, el rey Jano y la reina Carlota confiaron a un artista greco-chipriota la decoración de la capilla del Palacio Real de Pyrga, al sur de la capital[164].

La autoridad del arte sacro de la Iglesia bizantina ejerció un papel importante en las iniciativas artísticas de las clases dirigentes de la Chipre franca y de hecho impidió la difusión de un estilo gótico en la pintura, paralelo al que era preponderante en la arquitectura, incluso en los edificios de rito griego[165]; sin embargo, otra tradición de la cristiandad de Oriente, más marcadamente política e imperial, no dejó de ser utilizada por los Lusignan como forma de autolegitimación. Esto se ve sobre todo en sus

---

[161] C. Enlart, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, D. Hunt (ed.), Londres, 1987, pp. 390-399.

[162] *Ibid.*, pp. 82-130, 222-245. Cfr. también M. David-Roy, «Chypre. Les monuments français», *Médecine de France* 249 (1974), pp. 25-42, e Y. Carbonell-Lamothe, «Les monuments gothiques des Lusignan de Chypre», en J. Charles-Gaffiot (ed.), *La France aux portes de l'Orient. Chypre X^e-XVe siècle*, Paris, 1991, pp. 88-97.

[163] A. W. Carr, «Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art», *Dumbarton Oaks Papers* XLIX (1995), pp. 339-357.

[164] A. y J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, 1985, pp. 223-232 (Pelendri), 304-305 (Kalopanayiotis), 428-432 (Pyrga).

[165] A. Papageorghiou, «L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés. Influences réciproques», en *Report of the Department of Antiquities, Cyprus*, 1982, pp. 217-226.

emisiones monetarias, que durante todo un periodo –los reinados de Hugo I (1205-1218) y Enrique I (1218-1253)– grabaron en el anverso los retratos de los soberanos vestidos con *loros* y corona como en los contemporáneos *hyperpyron* bizantinos; se ha sugerido también que en este primer periodo quizá se utilizó el *loros* como traje ceremonial de los Lusignan[166].

Los caracteres «foráneos» que se reconocen en algunas obras debidas al patrocinio de los reyes de Chipre no parecen debidos, como se podría pensar para otros casos, al encuentro y al intercambio entre las diferentes culturas de la isla: la recuperación de formas, esquemas y tipologías está dictada, en cambio, por un deliberado deseo de emular y hacer suyo el sistema de representación de las mayores potencias del Mediterráneo oriental. Este aspecto encuentra otro argumento de reflexión en el cuenco de cobre, con incrustaciones de oro y plata, producido por un taller mameluco de El Cairo para el rey Hugo IV (1324-1359), como indica la doble inscripción en árabe y en francés que lo decora. Este objeto, conservado en el Louvre, era un típico producto de corte, que los sultanes mamelucos utilizaban a menudo como presentes diplomáticos; si el rey Hugo quiso hacer semejante inversión, sin duda lo empujaron unas motivaciones estrictamente políticas que nos resultan difíciles de descifrar, pero que indudablemente estaban relacionadas con la plena consolidación de Chipre como potencia económica y militar en el área medio-oriental[167].

Entre los géneros artísticos de lujo por los que era famosa la isla no podemos olvidar los ricos tejidos con bordados en oro o *filés;* esta técnica, enraizada en la tradición bizantina, tuvo un gran éxito en la producción destinada específicamente al ambiente cortesano. Probablemente fue por este motivo por el que, durante su estancia en Chipre, san Luis decidió dirigirse a un taller local para la confección de un importante don diplomático: una tienda, destinada al gran khan Guyuk, bordada con una selección de escenas evangélicas que correspondía a la iconografía de las más importantes fiestas del calendario litúrgico bizantino[168]. No sabemos hasta qué punto el khan agradeció el regalo[169]. Pero sí sabemos que precisamente por esos mismos años, hacia la mitad del siglo XIII, el jefe supremo de las tribus mongolas se vio en la necesidad de proporcionar a su poder un bagaje de símbolos e insignias de representación que correspondiese a su nuevo estatus de emperador y que sustituyese a los ojos de los pue-

[166] D. M. Metcalf, «The Iconography and Style of Crusader Seals in Cyprus», en N. Coureas y J. Riley-Smith (eds.), *Cyprus and the Crusades,* Actas del Congreso Internacional (Nicosia, 6-9 de septiembre de 1994), Nicosia, 1995, pp. 365-375.

[167] A. W. Carr, «Art in the Court of the Lusignan Kings», *ibid.*, pp. 239-274.

[168] Jean de Joinville, «Histoire de Saint Louis», en A. Pauphilet (ed.), *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge,* París, 1952, pp. 235-311.

[169] Que fue apreciado de alguna forma lo testimonia una carta del Il-khan de Persia Hulagu, dirigida a san Luis en 1262: cfr. P. Meyvaert, «An Unknown Letter of Hulagu, Il-Khan of Persia, to King Louis of France», *Viator* XI (1980), pp. 245-260; L. Olschki, *Guillaume Boucher. A French Artist at the Court of the Khans,* Baltimore Md., 1946, pp. 17-23, identifica las telas de san Luis con los tejidos bordados y figurados que Guillermo de Rubruk describe en la iglesia-tienda de los nestorianos. Se ha recurrido a este último estudio para muchas de las noticias a las que se hace alusión *infra.* Sobre la producción artística en la corte de los khan mongoles cfr. P. Mortari Vergara Caffarelli, «L'arte cinese al tempo di Marco Polo», en A. Zorzi (ed.), *Venezia e l'Oriente. Arte, commercio, civiltà al tempo di Marco Polo,* Milán, 1981, pp. 227-280.

blos sometidos el de los sistemas políticos que lo habían precedido; necesitaba sobre todo un palacio –la capital Karakorum, en la época de la visita del enviado de san Luis, fray Guillermo de Rubruk, era todavía una enorme ciudad móvil hecha con las tradicionales *yurte* nómadas–, una sala de ceremonias, emblemas, y también una religión: nestorianos, budistas, musulmanes y cristianos latinos iniciaron una auténtica lucha para atraer hacia ellos a aquel que se había convertido, un poco de forma inesperada, en el soberano más poderoso del mundo.

Es interesante que el sucesor de Guyuk, Mongke, recurriera precisamente a un artista francés, el orfebre Guillaume Boucher –que fue hecho prisionero en Hungría–, para que fabricara uno de los primeros emblemas de su poder: una fuente, o más bien un ingenio mecánico que distribuía automáticamente una bebida alcohólica conocida como *kumiz*, que se utilizaba en la ceremonia anual del *Kotou*, en la que bebían juntos todos los jefes de los clanes, una usanza heredada de las antiguas prácticas chamánicas mongolas. Para esta importante ocasión de afianzamiento de los vínculos políticos entre el gran khan y sus vasallos, Mongke necesitaba, evidentemente, de una obra que provocase admiración y que evocara también la fama de los autómatas palatinos de las cortes de Persia, Bagdad y Bizancio. No parece probable que el estilo gótico de este orfebre francés ejerciera un gran efecto sobre Mongke, pero su habilidad en un arte tan apreciado, desde las épocas más antiguas, por las poblaciones nómadas debió de servir para que fuera liberado e integrado en la corte. Cuando la dinastía Yuan se estableció en una corte permanente (primero en Shang-tu, hacia 1257, y luego en Khanbaliq, diez años más tarde), sus preferencias se orientaron definitivamente hacia la antigua tradición del arte político y de la arquitectura imperial china, especialmente en el campo arquitectónico y en el pictórico, donde destacó, entre los artistas de palacio, el noble Chao Meng-fu, mientras que en el campo religioso la orientación se manifestó hacia el arte himalaya, después de la conversión de los soberanos al budismo: treinta y cinco artistas nepaleses, coordinados por el escultor Aniko, trabajaron para el khan desde 1260. Por el contrario, en aquellas formas artísticas, como la orfebrería, la cerámica o los tejidos, que se prestaban a la variedad más que a la correspondencia con unos modelos autorizados, el eclecticismo de los soberanos mongoles no pareció disminuir: orfebres y fundidores, fabricantes de alfombras y telas de Persia, de los territorios árabes y de Asia central fueron llamados para que desarrollaran su actividad en la corte, mientras que un hábil sincretismo de motivos diferentes fue puesto en práctica por los ceramistas Yuan; por su parte, la fuente gótica del maestro Guillaume Boucher siguió siendo un modelo de magnificencia, y dio lugar a una hermosa, aunque genérica, réplica en la residencia que Kubilai Khan mandó construir en Khanbaliq, el actual Pekín.

16

Artistas y modelos en Bizancio

Anthony Cutler

Introducción

Hacia la mitad del siglo XVIII se asistió en Suecia a un apasionado enfrentamiento entre algunas opiniones inconciliables. Algunos científicos observaron unas transformaciones a lo largo de la costa del mar Báltico. Su informe, presentado ante el gobierno de Estocolmo, fue rechazado por los teólogos fundamentalistas de esa ciudad, quienes argumentaron que esos descubrimientos eran incompatibles con el libro del Génesis y que había que condenarlos. Los científicos suecos replicaron que, puesto que Dios había hecho tanto el mar Báltico como el Génesis, el error se encontraría en las copias de este último más que en la naturaleza del litoral, de cuyo original se disponía[1]. Una respuesta semejante habría sido inconcebible en el mundo medieval, y sin embargo ese debate, producido en plena Ilustración, es igual a otra disputa, que atormentó a Bizancio durante siglos: y era hasta qué punto la capacidad del hombre para observar y representar las formas concretas de la imagen de Dios encontró unos precedentes y unas justificaciones en las Sagradas Escrituras y en las tradiciones de la Iglesia. En el centro de la concepción ortodoxa del papel del pintor visto como productor de imágenes sagradas estaba la creencia de que él era quien ejecutaba y llevaba a cabo una misión divina y no quien animaba a la idolatría realizando copias imperfectas, tanto que podían alejar a los hombres y a las mujeres de la contemplación de lo divino, en vez de acercarlos a la misma. Cualquier tipo de examen del papel desempeñado por los modelos en relación con los métodos de trabajo de los artistas bizantinos sólo puede abordarse a partir de la esfera teológica.

[1] P. Ph. Gudin de la Brenellerie, *Aux Manes de Louis XV et des Grands Hommes qui ont vécu sous son Règne, ou essai sur les progrès des Arts et de l'Esprit humain sous le Règne de Louis XV*, Lausana, 1777, p. 204.

Fundamentos teoréticos de la adaptación del artista a los modelos

Si la práctica de copiar del natural se mantuvo hasta la época de Justiniano[2], la de una imagen que derivaba de otra ya estaba codificada en el siglo IV, cuando Basilio de Cesárea se quejaba de que mientras copiaban un icono los pintores solían desviarse del arquetipo[3]. Para el capadocio éste era un error nefasto, porque, a su modo de ver, tenía como consecuencia la incapacidad de la imagen para ser un medio de transmisión mediante el cual el cristiano podía alcanzar lo divino. En un famoso enunciado suyo declaró que «el honor demostrado a la imagen se transmite a su prototipo. Y lo que la imagen es aquí abajo [es decir, la tierra] en virtud de la imitación, también lo es el Hijo allá arriba en virtud de Su naturaleza»[4]. Dicho de otra forma, hay una analogía entre el icono y su modelo y entre la semejanza existente entre Cristo y Dios Padre. Lejos de ser una observación efímera, con un significado circunscrito a su época, la afirmación de Basilio fue directamente recogida por Juan Damasceno como parte de su definición de la postura ortodoxa ante las imágenes. Después de lo cual pasaba a describir la naturaleza del modelo: «El prototipo es el sujeto representado a partir del cual se produce el derivado»[5]. De hecho, esta idea y otras parecidas de los historiadores del arte a la hora de explicar la fuerza de los modelos a lo largo de la historia del arte bizantino representaban el elemento constitutivo en la defensa de la legitimidad de la veneración de los iconos sostenida por Damasceno, y han servido posteriormente de piedra angular para todos los comentarios sobre el argumento. Como si se quisiera demostrar con la teología tanto la inerte participación en la producción de imágenes como la obligación de copiar unos modelos intelectuales que se atenían rigurosamente a la norma, la frase de Basilio «en virtud de la imitación», repetida por Damasceno, fue utilizada de nuevo por Teodoro Estudita para explicar y describir cómo una imagen podía ser similar a su modelo. «El modelo está en la imagen, se diferencian en la sustancia [...] en virtud de la imitación, la imagen y el modelo son una sola cosa[6].»

Este análisis somero de los textos indica que hacia el final del periodo iconoclasta (843), y quizá mucho antes, los fundamentos teóricos del arte de pintar iconos ya habían sido establecidos. Sin embargo, es importante que nos demos cuenta de que sus implicaciones trascendían la esfera teológica, ya que la idea sobre la naturaleza y la finalidad de hacer imágenes estaban como encajadas en otros muchos aspectos de la cultura bizantina. En la hagiografía, por ejemplo, el papel del modelo se hallaba completamente consolidado en tiempos de Simeón Metafraste (muerto hacia el año mil); en su «vida» de Teodoro Grapto cuenta que el santo tenía un hermano al que miraba «como a un arquetipo, que rivalizaba con hábiles pintores»[7]. Al menos dos genera-

---

[2] Su testimonio fue analizado por A. Cutler, «The Right Hand's Cunning: Craftsmanship and the Demand for Art in Late Antiquity and the Early Middle Ages», *Speculum* LXXII (1997), pp. 979-981.

[3] J. P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca* (citada a partir de ahora con las siglas *PG*), XXXI, col. 493[A].

[4] *Ibid.*, 32, col. 149.

[5] *Ibid.*, 94, col. 1.158.

[6] «Epistula ad Platonem», en *PG* 99, col. 500.

[7] *PG* 116, col. 657[B].

ciones antes, y con una similar intención moral en su «vida» del patriarca Tarasio (muerto en 806), Ignacio el Diácono recurre a la analogía de un pintor que primero delinea el contorno en negro para definir el dibujo, y luego, con sus compañeros, trabaja en los colores. Esta fundamental información técnica terminó por convertirse en lo que podríamos llamar una indicación estética: la capa de color no debía ser demasiado espesa, para que las figuras resultaran «sencillas en la sustancia y descarnadas»[8]. Pero considerar una observación semejante igual que si fuera una disposición de lo que en el mundo moderno se define como «estilo» sería como exagerar la autonomía del arte en Bizancio. Desde la época de los Padres de la Iglesia en adelante, quienes se interesaban por la teoría de las imágenes estaban movidos sobre todo por la preocupación de responder a la acusación de que el oficio de pintor era fútil y engañoso, más ilusorio que ilusionista[9]. Para esta defensa era fundamental la aserción de que las imágenes servían a unos fines no descriptivos, sino contemplativos; como dijo el patriarca Nicéforo, éstas eran unos «símbolos figurados de los poderes celestiales». La utilidad de los iconos consistía precisamente en esta transparencia en relación a un reino superior, una función útil que podría extenderse hasta el infinito gracias a los simulacros que ellas mismas producían.

Según la teoría en defensa de las imágenes, éstas se consideraban un símbolo y sólo eran portadoras de una relación no sustancial con su prototipo santo. Sin embargo, la relación entre una y otra imagen sí era sustancial: para «funcionar, ésta debe parecerse a su precursora de la manera más cercana a lo humano». Una vez alcanzado este objetivo, su extremo parecido garantizaría su efectiva cercanía al prototipo santo. La perpetuación de la cadena de las semejanzas dependía de la capacidad mimética de aquellos que hubiesen fabricado los eslabones. Con objeto de entender las implicaciones de esta tarea es necesario comprender lo limitado que era el concepto de dicha competencia. No significaba en absoluto que hubiera que ser original: en la base de todo debía existir la voluntad de reproducir, no una facultad para inventar. Esta acepción encontró su codificación canónica en las actas del séptimo Concilio ecuménico de Nicea (787).

> El Concepto y la tradición son, por tanto, los suyos
> [de los Padres de la Iglesia] y no los del pintor,
> ya que el ámbito del pintor se limita a su arte, allí donde
> la disposición pertenece manifiestamente a los Santos Padres,
> que edificaron [las iglesias][10].

---

[8] Ignacio el Diácono, *Vita Tarasii archiepiscopi Constantinopolitani*, I. A. Heikel (ed.), Helsingfors, 1891, p. 418, líneas 10-14.

[9] Una acusación enunciada, por ejemplo, durante el Concilio iconoclasta de 754 y recogida sólo en las actas del séptimo Concilio ecuménico: cfr. G. D. Mansi (ed.), *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XII, col. 252, 59 vols., París, 1901-1927. Para la defensa de Nicéforo, citada a continuación, cfr. Nicéforo Patriarca, «Antirreticos», en *PG* 100, col. 777C, y M. J. Mondzain-Baudinet (ed.), *Nicéphore. Discours contre les iconoclastes*, París, 1989.

[10] G. D. Mansi (ed.), *Sacrorum Conciliorum*, cit., vol. XIII.

La imprecisión de esta frase debería sugerirnos lo escasamente informados acerca de los problemas del oficio que estaban los obispos que redactaron estas disposiciones. Les interesaba más bien aplacar la perenne acusación de idolatría –la veneración de imágenes esculpidas–, dirigida no tanto a quienes realizaban dichas imágenes, como hacia quienes habían querido venerarlas. En realidad, en Nicea se le dedicó mucho más tiempo (y mucho más espacio en los debates publicados después) a la diferencia entre la adoración *(latreia)* reservada a Cristo y a sus santos y la veneración *(proskynesis)* debida a sus imágenes. Este contexto, más amplio y básicamente teológico, de la declaración sobre la pintura fue valorado positivamente en el Occidente carolingio. A pesar de ello, el matiz de la distinción griega se perdería cuando los dos términos, *latreia* y *proskynesis*, fueron traducidos en los *Libri Carolini* como *adoratio*, lo que llevó a los latinos a acusar a Bizancio de idolatría no sólo en cuanto a las imágenes sacras, sino también a causa del importante papel concedido a los retratos imperiales en la vida pública de Constantinopla. Así pues, los autores de los *Libri Carolini*, cuya redacción se remonta a los primeros años noventa del siglo VIII, habían entendido, al contrario que algunos modernos historiadores del arte, lo irrelevante que fue el peso atribuido al arte de la pintura por parte de los obispos reunidos en Nicea. Mucho más duras fueron las implicaciones religiosas, sociales y políticas de la veneración de las imágenes, entendidas erróneamente como idolatría. Una vez condenado todo ello, la posición ortodoxa podía ser ignorada. Como muy bien se ha observado, «la cuestión de las imágenes en Occidente, a pesar de la esporádica aparición de algún que otro fanático, fue en época medieval un asunto más bien periférico»[11]. Sin embargo, en Bizancio proyectó su sombra sobre la producción artística durante siglos enteros.

Conservadurismo e innovación

Cuando Carlomagno, sus sucesores y su clero atacaron la idolatría estaban convencidos, como los teólogos suecos con los que hemos empezado, de que tenían de su parte a las Sagradas Escrituras, a los Padres de la Iglesia y a todo el peso de la tradición apostólica. Una convicción no menor caracterizó la defensa bizantina de los iconos elaborada en Nicea y perpetuada por el «triunfo de la ortodoxia», una festividad que aún hoy se celebra (el primer domingo de Cuaresma) en las iglesias orientales. El icono del siglo XIV, conservado en Londres, que celebra la victoria de 843 no es una pintura de asunto histórico –Miguel III, el joven emperador a la izquierda de la fila superior, tenía entonces tres años, mientras que Teodoro Estudita, que aparece debajo sosteniendo la imagen de Cristo con barba, llevaba muerto ya casi veinte–, sino más bien una emblemática galería de personalidades responsables de la restauración del culto de las imágenes, de héroes de dicha causa y de las imágenes por las que ellos habían luchado (fig. 1). La Hodigitria –el gran icono de la Madre de Dios que indica el camino para la salvación mostrando a su Hijo– quizá no existía aún en la primera mitad del siglo IX (más adelante examinaremos en este mismo estudio una versión del si-

[11] A. Freeman, «Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini», *Viator* XVI (1985), p. 108.

Figura 1 *La Virgen Hodigitria rodeada por el emperador Teodoro, Miguel III, el patriarca Metodio, Teodoro Estudita y otros monjes y miembros del clero*, icono, siglo XIV. Londres, British Museum.

glo X de este modelo). La tabla es en todos los sentidos una declaración *ex post facto* de las fuerzas que habían recuperado finalmente el verdadero significado de la ortodoxia, un vocablo que literalmente significa «correcta opinión» y es un ejemplo de lo que el concepto de corrección significa.

La otra cara de este ángulo está representada no por una imagen (es significativo que no se hayan conservado iconos que no fueran «políticamente correctos»), sino por una historia contada en una carta por ese mismo Teodoro, que fue abad del monasterio de Studion y figura en el icono londinense. Se refiere a un pintor llamado Teódulo el Estilita, criticado por haber representado «a unos ángeles bajo la forma de Cristo con los dos ángeles y a Cristo con aspecto senil». Al enfatizar esta acusación, el abad estaba repitiendo las objeciones de otros, probablemente miembros de su comunidad, los cuales evocaban los pilares sobre los que la Iglesia había sido edificada:

> Ellos han dicho que tú has hecho algo extraño y ajeno a las tradiciones de la Iglesia [...] ya que en todo el tiempo que ha pasado ninguno de los muchos santos Padres inspirados por Dios ha proporcionado jamás algún ejemplo de este particular asunto[12].

Como, por otro lado, no conocemos a Teódulo ni sabemos cómo era su icono, su «corrección» puede ser considerada objeto de un aniquilamiento histórico, un castigo todavía peor que el infligido a Lázaro, el pintor casi legendario al que quemaron las manos por haber pintado iconos durante el periodo iconoclasta. Liberado por orden

[12] Teodoro Studita, *Epistulae*, G. Fatouros (ed.), Berlín-New Cork, 1992, I, p. 45, líneas 16-19.

de Teodora, la emperatriz retratada junto a Miguel III en el icono de Londres, al final fue santificado. Dicho de otra forma, la ortodoxia tanto de la fe como de la práctica artística se convirtió en una fuerza a favor de la tradición no menos poderosa que la de los iconoclastas, que para defender sus tesis citaban el texto del segundo mandamiento (Ex 20, 4).

Sería un error afirmar que este conservadurismo era una tendencia impuesta por un Estado y una Iglesia reaccionarios. La pública insistencia sobre el correcto comportamiento artístico está documentada desde el año 507, cuando un pintor sirio-persa, al que el emperador Anastasio hizo trabajar en un palacio y en una iglesia de Constantinopla, produjo una serie de obras que «eran ajenas a la santa iconografía de la Iglesia», y cuya novedad, según el cronista Teófanes, provocó una gran revuelta popular[13]. Desde esta perspectiva difícilmente se puede distinguir (en el caso de que sea necesaria una distinción) entre las exigencias manifestadas por los artesanos a través de la elite gubernativa, eclesiástica y monástica y los deseos de un público más vasto. En cualquier caso, los documentos de que disponemos, y en los que aparecen referencias a las obras de arte, también son el producto del primero de los estratos sociales: Teófanes (muerto en 817) era uno de los miembros de la corte imperial y fundador de un monasterio. Lo que podemos constatar es que en las iglesias grandes o pequeñas, en las instituciones nobiliarias o en remotas capillas en la montaña, las figuras pintadas en las imágenes sagradas revelan las mismas reglas. Cristo aparece vestido con sus ropajes clásicos, la túnica *(chiton)* y el manto *(imation);* los santos guerreros y los guerreros del Antiguo Testamento, como Josué, llevan una coraza ligera y los «faldellines de combate» de los generales romanos, mientras que los apóstoles y los evangelistas están vestidos como los filósofos del mundo clásico. Aunque se considere a menudo este fenómeno como una señal de la fidelidad bizantina a los modelos helenísticos, es más útil verlo como una prueba de que los pintores y los demás artistas no reproducían prototipos antiguos, sino que se copiaban los unos a los otros. También es verdad que estos arcaísmos conectaban a los griegos de la Edad Media con un pasado que consideraban más glorioso, pero las presiones que los llevaron a preservar estas tradiciones seguían vivas y en activo y se fortalecían cada vez que eran empleadas.

Así pues, si la palabra «conservadurismo» significara una inerte e inconsciente tendencia a conservar lo que es antiguo sólo porque lo es, sería un término insuficiente para describir las fuerzas que contribuyeron a la formación del modo en el que los artistas bizantinos trabajaban y de las imágenes que en un primer momento aprendían a dominar en calidad de aprendices y que en un segundo momento, una vez eran maestros, contribuían a difundir tanto en los muros de las iglesias como entre sus discípulos. En ningún campo el cumplimiento de las normas puede ser puesto mejor en evidencia como en la arquitectura. Hace años Richard Krautheimer hizo una aportación fundamental a la edificación de nuestro modelo de comprensión en este campo cuando indicó las «exactas reproducciones» descubiertas en toda la Europa medieval, tanto en el este como en el oeste, de la rotonda de la Anástasis, de la que se decía que había sido edificada en el lugar en el que se encontraba la tumba de Cristo en

[13] Teófanes, *Chronographia*, C. G. de Boor (ed.), I, Leipzig, 1883, pp. 149-150.

Jerusalén[14]. Si aquéllas hubieran sido construidas como ecos o como sucedáneos de la más importante meta de peregrinación en Palestina es menos importante que si este acto mimético formal hubiera sido entendido como algo apropiado y como la personificación idónea del Santo Sepulcro. Contraria a esta intuición, y de gran importancia para toda la historia siguiente de las artes visuales en Bizancio, es la convicción de que el modelo no fue copiado con todos o con la mayor parte de sus detalles. Su derivado podía variar relativamente en el tamaño, en los materiales y en la técnica, y sin embargo siempre era considerado una copia válida, ya que mantenía algunos aspectos sustanciales del original. En el caso de la rotonda de la Anástasis, esto se refería a la planta, la característica que más a menudo se imitaba tanto en la arquitectura sacra como en la civil[15]. Por ejemplo, el esquema de la cruz inscrita en un cuadrado y las cinco cúpulas de la Nea, la «nueva» capilla de Basilio I en el Gran Palacio, se reprodujo a distancia de una generación en la iglesia del monasterio construida por Constantino Lipsio, un noble que vivió en la corte del hijo de Basilio, León IV. Y, sin embargo, la gran iglesia de la Dormición de Skripou, construida en los años 873-874 por el *protospatario* León, un funcionario de Basilio y tal vez el administrador de sus posesiones en Beocia, reproducía no la planta de la Nea, sino su esquema de varias capillas dedicadas a diferentes santos[16]. Es lo que se desprende de los documentos, tanto de los propios edificios como de los textos, en los que las capillas están descritas de manera lo bastante minuciosa como para permitirnos saber cómo era el proyecto en cuestión. Sin embargo, nos suelen llegar más informaciones útiles para entender el concepto al que se hace referencia, pero no los detalles. Por ejemplo, de la planta octogonal de la Nea Moni en Quíos, una estructura imperial de la mitad del siglo XI, se dijo sólo que fue construida inspirándose en la «pequeña iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla»[17].

Dada la aparente referencia a algo nuevo debido a la denominación de estos edificios, sería conveniente que nos detuviéramos un momento a reflexionar sobre el uso de los términos *neos* y *nea* en el pensamiento bizantino. La forma masculina del adjetivo se utilizaba, por ejemplo, para referirse a los gobernantes, como en el caso de Basilio II, que llevaba el mismo nombre de un antecesor suyo y del que se esperaba la misma grandeza. En la forma femenina, como en el caso de la iglesia que acabamos de examinar, no significaba innovación, sino imitación[18]. Pero si la palabra indicaba una

---

[14] R. Krautheimer, «Introduction of an "Iconography of Medieval Architecture"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* V (1942), pp. 1-33.

[15] Esta emulación no se limitó seguramente a Bizancio. Se ha sugerido que las salas del trono de los palacios de los Omeyas en Qusayr' Amra y en Minya pudieron haber tomado prestada deliberadamente la forma de un antiguo triclinio, una sala con tres naves con o sin ábside. Cfr. O. Grabar y A. Grabar, *L'essor des arts inspirés par le cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens. Settimane di studio del CISAM*, XII, Spoleto, 1965, II, pp. 845-894, sobre todo p. 854.

[16] Para este ejemplo y otros parecidos, cfr. A. Cutler, «Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* XXXI (1981), pp. 759-787, sobre todo p. 787.

[17] Según el *Synaxarion* del monje de Nicea Juan: cfr. Ch. Bouras, «O Agios Ioannes o Eleemon Ligouriou Argolidos», *Deltion tès Christianikès Archaiologikès Etaireias*, serie IV, VII (1973-1974), p. 27, n. 24.

[18] P. Magdalino, «Observations on the Nea Ekklesia of Basil I», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* XXXVII (1987), pp. 52-53.

finalidad, no por eso excluía el cambio. Por ejemplo, si en la Nea Moni el ábside exterior se encontraba a un nivel inferior respecto a la cubierta abovedada de la cabecera, impidiendo la vista del mosaico de la Virgen a la que el templo estaba dedicado, este inconveniente fue corregido en las iglesias edificadas posteriormente en la isla, en las cuales el ábside se convirtió en la octava concavidad de una planta octogonal, incluso aunque careciera de mosaicos decorativos. Las modificaciones de este tipo revelan un interés declarado hacia los modelos[19]. Pero más allá de estos casos, de naturaleza práctica y basados en las tradiciones locales artesanas, hay que reconocer dentro de la cultura bizantina la autoridad del «modelo» y el poder que éste poseía para exigir su repetición. El ejemplo arquitectónico más evidente es la forma paradigmática del *katholikon* del monasterio de la Gran Lavra, comenzado hacia el año 962 y ampliado con ábsides laterales tal vez una generación más tarde. El triple ábside se impuso en los demás monasterios del área del Monte Athos, sobre todo en los de Vatopediou e Iveron, en la época en que fue realizado este añadido, y a continuación se extendió entre los constructores de iglesias de todos los Balcanes[20]. Aquí la noción de influencia regional no es suficiente para explicar el peso del modelo. Sólo cuando el examen pragmático esté confirmado por una actitud preexistente –por ejemplo, la lectura que hizo Juan Damasceno del mosaico en el tabernáculo como una creación «que contiene la imagen y el esquema (*typos*) de cosas celestiales»[21]– podremos entender la inclinación de aquella sociedad a honrar la forma codificada, percibida como algo sobrenatural, lejos de la tendencia de nuestro tiempo, para nosotros algo natural y por tanto obligado, a buscar y premiar lo que es innovador[22].

Normas y anomalías

El análisis de un esquema mental completamente alejado del nuestro plantea serios problemas a quienes intentan analizar otras culturas. Tanto la necesidad del historiador de definir unos periodos estilísticos –en los que el «estilo» está concebido como una entidad, palpable y que puede tratarse de forma independiente respecto a las mentes y a las manos de sus responsables– como su pasión clasificatoria terminan por levantar unas barreras en campos en los que quienes las han puesto sólo conseguirán distinguir un paisaje llano, desolado e indiferenciado. Son sobre todo la educación del investigador moderno y su tendencia a poner en evidencia unos detalles en obras que serían consideradas prácticamente idénticas por parte del público al que estaban destinadas las que lo hacen incapaz de comprender los métodos de trabajo del artista, los objetivos que se fijaban y la reacción de la sociedad a la que tanto el artesano como su

---

[19] Otros ejemplos se encuentran descritos en R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC, 1987, pp. 91-96, e *id.*, *Byzantine Masons at Work*, Princeton (en prensa).

[20] P. M. Mylonas, «Le plan inicial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont-Athos et la genèse du type du catholicon athonite», *Cahiers archéologiques* XXXIV (1984), pp. 89-112.

[21] *PG* 94, cit.

[22] Más brevemente expresado por el poeta Edmund Spenser: «All that moveth doth in change delight».

Figura 2. *Baño del Niño,* detalle de la *Natividad de Cristo,* mosaico, h. 1316-1321. Estambul, San Salvador de Cora.

Figura 3. *Baño del Niño,* detalle de la *Natividad de Cristo,* mosaico, h. 1315-1325. Tesalónica, Santísimos Apóstoles.

mecenas pertenecían. Si comparamos dos mosaicos contemporáneos de la Natividad de Cristo podremos ver que en uno (en la iglesia de Cora, en Constantinopla; fig. 2) la nodriza que está vertiendo el agua se encuentra a la izquierda del baño del Niño, mientras que en el otro (en la iglesia de los Santos Apóstoles de Tesalónica; fig. 3) está situada a la derecha; o que el primer Niño se vuelve hacia la nodriza sentada, mientras que en el segundo ejemplo está mirando hacia el espectador. Esto significa que no nos damos cuenta del bosque porque sólo vemos los árboles, cuando el bosque está compuesto no por unas variantes supuestamente significativas, sino por una serie de aserciones que ofrecen las imágenes para el observador creyente: la inocencia de Jesús, desnudo pero con el halo de santidad alrededor de la cabeza; el agua del baño, que significa la liberación del pecado a los ojos de unos espectadores poco acostumbrados a sumergirse completamente; y, por último, que los dos ambientes arquitectónicos que enmarcaban estas pinturas exigían que los artistas adaptaran sus temas en la mente o en el papel, sin cambiar para nada el significado de los modelos.

La gran semejanza entre estas escenas no es un fenómeno anómalo, sino que es sintomático de una aproximación cognitiva y de una actitud, relacionada con el acto de representar, que ve la verdad en unas afirmaciones generales más que en unas pecu-

liaridades tópicas. Puesto que el Evangelio no dice nada acerca del baño de Cristo, los artistas eran libres de pintar no tanto un hecho descrito en la Biblia, como más bien algo común: lavar a un recién nacido como se hacía en otras situaciones del mismo tipo en los pueblos y en las ciudades. Estamos aquí más cerca de una pintura de género, de una humana experiencia cotidiana, que de una transposición fiel de un texto sagrado en un inmutable equivalente visual. Pero hay que recordar que incluso cuando se hacía alguna referencia a un texto el pintor elaboraba sólo una «lectura» de ese texto, ya fuera la suya o la de algún teólogo. La idea de un texto original e inmutable *(Urtext)* traducido en una imagen canónicamente establecida es un ideal, una ilusión, que atormenta a los historiadores del arte tanto como los demonios solían hacer con los santos de las hagiografías bizantinas.

Con esto no queremos negar que los modelos puedan ser reconocidos (con la sabiduría de una visión a posteriori) en determinados periodos. El limitado número de maneras en que los elementos de una Natividad pueden estar organizados –por no hablar de la necesidad de una rápida ejecución por parte de los pintores, los cuales, al fin y al cabo, estaban practicando un oficio– debería sorprendernos si fuese una infinita variedad la que caracterizara la representación de cada una de las escenas. Las convenciones son eficaces, ya que en cada ocasión están reforzadas por el hecho mismo de la reiteración. Por ejemplo, el Cristo maduro está representado siempre e invariablemente con barba; sus apóstoles más importantes terminan gradualmente por adoptar las fisonomías que definirán su identidad; y, por último, todos los que testimoniaban la fe en Él estaban acompañados casi siempre por una inscripción con su nombre. La suma de estos modelos contribuyó a definir en Bizancio su cultura visual, diferenciándola incluso de la de quienes compartían la misma fe: recordemos la famosa observación, transcrita por Silvestre, de un confesor griego que en 1438 asistió al Concilio de Ferrara y que se encontró ante unas formas que le eran ajenas: «Cuando entro en una iglesia latina no venero a los santos que están allí, porque no reconozco a ninguno»[23].

Sin embargo, en este rechazo se encuentran implícitos el interés por descubrir qué figuras estaban representadas y la posibilidad de que, lejos de casa, se produjeran algunas anomalías. El punto importante es que dichas anomalías no se refieren a un alejamiento de un único modo de concebir los objetos en el mundo ortodoxo, sino a unas maneras de presentación que iban más allá de la gama de variabilidades que podía encontrarse dentro de esos confines. No estamos hablando de modelos disponibles y ejecutados por un particular artista, como en el caso de los dos ciclos, bastante diferentes entre sí, con ilustraciones virgilianas que circulaban en el último periodo de la antigua Roma[24], sino de versiones adoptadas y aceptadas –aceptadas precisamente porque habían sido adoptadas– de una única fuente; versiones que funcionaban bien para explicar la doctrina y a la vez podían servir como elementos de una obra cristiana, ya fuera la decoración de una iglesia frecuentada por decenas de fieles, ya fuera un amuleto colgado del

---

[23] Silvestre Syropoulos, *Les «Mémoires» du Grand Ecclésiarque de l'Eglise de Costantinople [...] sur le Concile de Florence (1438-1439)*, V. Laurent (ed.), Paris, 1971, p. 250, líneas 24-27.

[24] D. H. Wright, *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley Cal.-Los Ángeles Cal., 1993, pp. 93-95.

cuello de un hombre o de una mujer, que prometía la salvación. Esto se puede ver, por ejemplo, en la gran tríada de iglesias del siglo XI que aún hoy conservan en mayor o menor número sus mosaicos originales. Los historiadores del arte han observado «la peculiaridad y la originalidad» de las imágenes de la Anástasis (la bajada de Cristo al Limbo y la redención de Adán y Eva) en la iglesia de San Lucas (hacia 1000-1020), en la Nea Moni (hacia 1050-1054), de la que ya hemos hablado, y en la de Dafne (hacia 1100)[25]. En efecto, la relación entre el Salvador y Adán –el primero se acerca por detrás a su antepasado o se dirige resueltamente hacia él– se distingue en estas dos imágenes, mientras que en Dafne Cristo aplasta con su pie a un Hades antropomorfo ausente en los ejemplos más antiguos. Por ejemplo, también puede o no haber un fondo de montañas, san Juan Bautista puede o no estar presente, y el número de los antepasados de Cristo puede estar entre los dos (David y Salomón) y los cuatro. Por último, el ornamento de los sarcófagos que acogen a Adán, Eva y los reyes del Antiguo Testamento varía en cada uno de estos casos. Todos estos aspectos pertenecen a lo que el séptimo Concilio ecuménico llamó «el ámbito del pintor». Por el contrario, son las constantes que aparecen en estas imágenes, más que sus diferencias, las que requieren una mayor atención. Cristo siempre está solo y en el centro: es la única figura y la más importante de estas composiciones. Adán y Eva simbolizan a toda la humanidad: su resurrección es la nuestra en sentido metonímico. David y los demás reyes representan la genealogía humana de Cristo, testimoniando de esta forma la Encarnación, el mecanismo instituido por Dios como única garantía de salvación. Ellos representan «la concepción y la tradición» de los Padres. En resumidas cuentas, eran el modelo que los artistas tenían en mente cuando empezaban a trabajar, un tema que se podía adaptar a casi todos los contextos, pero también un tema que en sus principios básicos había sido establecido cuando todavía eran tan jóvenes que sólo sabían recoger las cestas de teselas, y un tema, además, que seguirían representando hasta el final de sus días. Lo que no está claro es si, además de su experiencia, también necesitaban utilizar un cartón.

Modelos, reelaboraciones y refundiciones

Así pues, los artistas reproducían principalmente imágenes consolidadas desde hacía tiempo. Sólo pintarían de forma excepcional temas nuevos, asuntos que requerían un modelo, en vez de uno que conocían de memoria o de uno viejo que pudieran modificar para adaptarlo a la ocasión. Parte de su arte consistía en pasarse la vida copiando para adaptar una imagen mental heredada a cada nueva situación. Debemos a Gilbert Dagron una magnífica descripción del arte de hacer iconos: «Se pinta el sueño y se sueña la pintura»[26]. Es imposible no darse cuenta de que los santos y los he-

[25] Th. Gouma Peterson, «Originality in Byzantine Religious Paintings (Mosaics and Frescoes)», en A. R. Littlewood (ed.), *Originality in Byzantine Literatura, Art and Music*, Oxford, 1995, pp. 132-137, figs. II.1-II.3.

[26] G. Dagron, «Rêver de Dieu et parler de soi. Le rêve et son interprétation d'après les sources byzantines», en T. Gregory (ed.), *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale* (Roma, 2-4 de octubre de 1983), Roma, 1985, pp. 37-56, sobre todo p. 43.

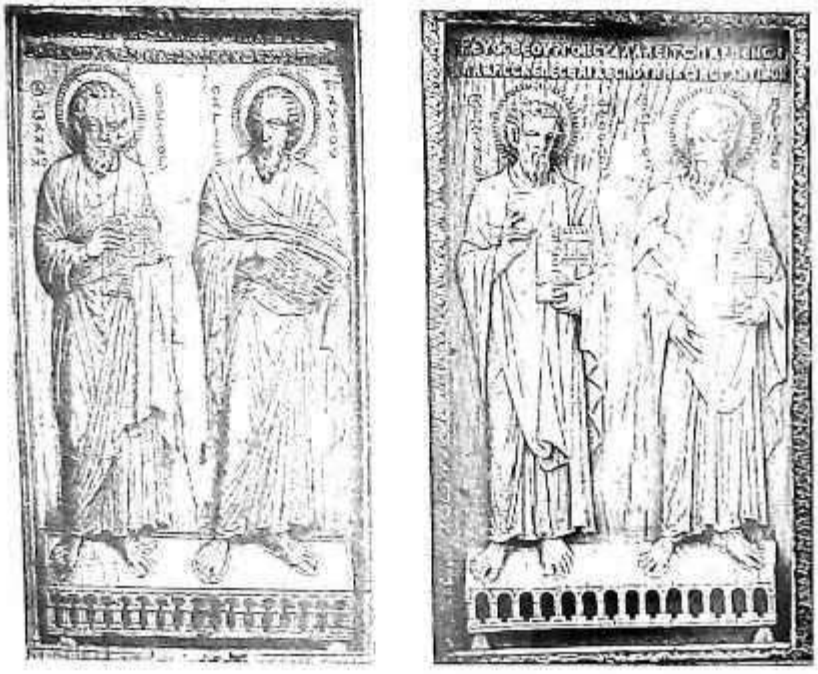


Figura 4. *San Juan Evangelista y San Pablo*, plaqueta de marfil, siglo X. Venecia, Museo Arqueológico
Figura 5. Grünes Gewölbe, *San Juan Evangelista y San Pablo*, plaqueta de marfil, siglo X. Dresde.

chos narrados en la literatura bizantina coinciden totalmente con las imágenes creadas por los artistas. Lejos de ser genios solitarios con una original visión del mundo, como pretendía el mito romántico, eran los ejecutores de unos modelos consolidados, no inventores o innovadores. Aunque no hay duda de que los objetos conservados y los programas decorativos fueron apreciados por quienes los habían encargado, esta correspondencia, como la experimentada en los sueños, representaba los deseos de la sociedad de la época.

Si por un lado conocemos los nombres de algunos artistas que alcanzaron la gloria en su tiempo, por otro los deseos que éstos llevaron a cabo eran los de quienes les pagaban. Uno de estos pintores fue Pantaleón, del que sabemos que fue contratado para un encargo imperial cuando le pidieron que reprodujera un icono de san Atanasio del Monte Athos (muerto hacia 1001), que él había realizado tiempo atrás. El artista aceptó la petición de un amigo que necesitaba esa imagen en tres días para entregársela a una personalidad de alto rango en la comunidad del Monte Athos[27]. Esta historia nos revela no sólo la rapidez con la que se realizaban los iconos, sino también la habitual disposición de los artistas a repetir lo que ya habían producido antes. Estos testimonios literarios están confirmados por los productos acabados. Un panel de marfil conservado en Venecia, en el que están representados san Juan Evangelista y san Pablo (fig. 4), se parece tanto a otro que se encuentra en Dresde (fig. 5) que podemos estar casi seguros de que fueron esculpidos por la misma mano. Pero aunque los dos objetos sean muy parecidos en lo que se refiere al asunto, al tamaño, a las técnicas de incisión y a las inscripciones, en realidad no son en absoluto idénticos. Las posturas de

[27] J. Noret (ed.), *Vitae duae antiquae sancti Atañáis Athonitae*, Turnhout-Lovaina, 1982, pp. 122-123.

los santos y los gestos, la manera en la que sostienen los libros y la disposición de los ropajes son muy diferentes entre los dos ejemplares. Estas características pertenecen a la esfera del artista y como tales expresan lo importante que era su libertad dentro de las constricciones impuestas tácitamente por las expectativas del comitente o de la comitente y de la sociedad a la que pertenecían tanto éstos como el artista. Entender la naturaleza de estas exigencias culturales entre los artistas es mucho más importante que establecer si la plancha veneciana era el «modelo» de la de Dresde o al revés. Sabemos de unas veinticinco piezas de marfil con la imagen de la Virgen Hodigitria de medio busto, o de tres cuartos[28]. En algunas la Virgen se vuelve hacia el Hijo; en otras El le responde con la mirada. Pero también hay otras en las que el Niño Jesús o su Madre miran hacia el espectador, correspondiendo a la mirada del fiel para garantizarle una fuente privada de veneración, un conducto de dos direcciones entre el objeto de veneración y su fuente. En definitiva, lo que los artistas solían representar era la eficacia inmediata de la oración y la seguridad de su respuesta.

También es verdad que cuando pasaba un considerable espacio de tiempo entre la ejecución del modelo y la de su derivado se instauraba entre éstos, directa o indirectamente, un tipo de relación normalmente descrito como el que existía entre el modelo y su copia. Es interesante constatar que estas afinidades son más evidentes cuando se trata de objetos realizados con materiales idénticos, una observación que podría indicar que un escultor, por ejemplo, se inspiraba en sus predecesores no sólo para imitar el asunto, sino también para recibir unas sugerencias de carácter técnico. La adquisición de un modelo antiguo seguramente prueba que el mecenas era consciente de ello y que deseaba reproducir algo que pudiera convertirse en objeto de veneración. Parece que éste fue el caso de un sarcófago de los Paleólogos conservado en el Museo arqueológico de Estambul (fig. 6), una versión ampliada del sepulcro de mármol de un niño, ahora en el mismo museo (fig. 7). Incluso en los casos en los que los materiales difieren entre sí, se puede suponer la existencia de alguna relación (posiblemente con unas etapas intermedias) entre dos objetos realizados a gran distancia el uno del otro. Una afinidad de este tipo existe, sin duda, entre el icono del siglo XIV conservado en Sofía, *Jesucristo del milagro de Latomos,* y el mosaico absidal (hacia 500) de San David, la iglesia del monasterio del mismo nombre en Tesalónica[29].

La reproducción de un prototipo santo era un hecho común, sobre todo si la imagen original estaba considerada por los bizantinos como un *acheiropoietos,* un objeto hecho sin la intervención humana. Precisamente a causa de su génesis milagrosa se la consideraba sobre todo un tema idóneo para ser representado. Copiarla era uno de los pocos métodos gracias a los cuales dicho *unicum* podía ser multiplicado y poseerla no era una infamia, sino un motivo de orgullo. Algunos llegaron incluso a simular en las mismas restos de antigüedad. Un rico personaje del siglo VIII, un cierto Atanasio bar Gumaye, ardía del deseo por poseer el icono llamado *Mandylion,* una imagen de Cris-

[28] Estas piezas están detalladamente descritas por A. Cutler, *The Hand of the Master,* Princeton NJ, 1994, pp. 174-184, figs. 195-209.

[29] B. V. Pentcheva, «Imagined Images: Visions of Salvation and Intercesion on a Double-Sided Icon from Poganovo», *Dumbarton Oaks Papers* LIV (2000), pp. 139-153.

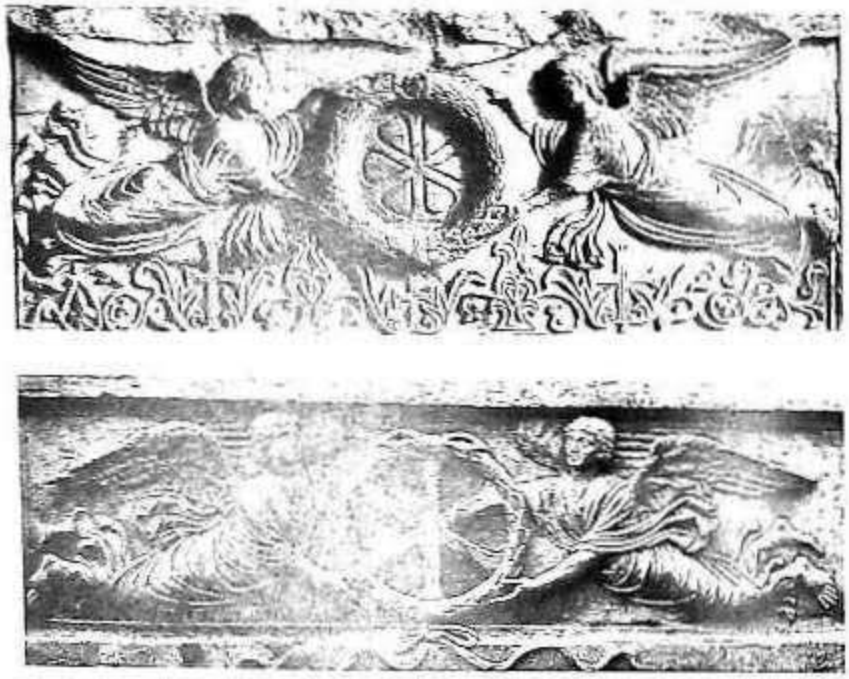


Figura 6. Estambul, Museo Arqueológico, sarcófago, siglo XIV.
Figura 7. Estambul, Museo Arqueológico, sarcófago de Sariguzel, hacia 400.

to impresa, según decían, en el paño con el que el Señor se había limpiado el rostro cuando subía hacia el Calvario (algo parecido a la *Verónica* occidental), y que, celosamente guardada en Edessa, no podía ser adquirida. Así que la tomó prestada y mandó que realizara una copia a un pintor que «hizo que los colores fueran menos intensos para que pareciera antigua», luego entregó esta copia a quienes se la habían prestado y se quedó con el original[30]. Este icono se convirtió posteriormente en un trofeo de guerra. Los árabes lo cogieron en Edessa en 944 y se lo llevaron como un triunfo a Constantinopla, donde fue depositado en la Capilla de Faro, en el Gran Palacio. Vista con ojos modernos la copia ofrecida por Atanasio a su anterior propietario parecería, como cualquier copia, de calidad inferior. Pero desde el punto de vista ortodoxo antes examinado, cuando las características del original eran fielmente reproducidas, se consideraba que la copia poseía todos los poderes del prototipo. Como no perdía nada en el proceso de reproducción, cada nueva versión era tan eficaz como la imagen a la cabeza de la línea de derivación. Como dijo Dagron, «cada icono tiende a convertirse en un *acheiropoietos*»[31].

Parece como si en la base del proceso de adaptar un tipo más antiguo a un nuevo contexto se encontrase tanto el concepto de transposición de la autoridad como una necesidad de economizar esfuerzos. Por ejemplo, una famosa plaqueta de marfil conservada en Moscú muestra a Constantino II coronado por Cristo del mismo modo en que por lo menos durante cuatro siglos fue representado Cristo mientras recibía de san Juan el bautismo en el Jordán. El emperador se convertía *ipso facto* en una figu-

[30] Miguel de Siria, *Chronica*, J. C. Chabot (ed.), París, 1904, II, cap. III, pp. 475-477.
[31] G. Dagron, «Rêver de Dieu et parler de soi», cit.

ra igual a Cristo[32]. En casos como éste la busca de la última «fuente» es menos fecunda que el hallazgo de las copias, sobre todo de las más difundidas. Por ejemplo, en un *histamenon* (la moneda de oro «tipo»), acuñado en 1042, el emperador Zoe y su hermana Teodora están representados frontalmente mientras sostienen entre ellos el *labarum*, las primeras insignias cristianas llevadas por Constantino el Grande y Elena a un número infinito de mosaicos, frescos e iconos. El mensaje debió de ser evidente para todos: en una época en la que los soberanos hombres eran la norma, las mujeres, y sobre todo las de sangre imperial, estaban consideradas como honorables instrumentos de la autoridad imperial y fieles representantes de la misión de conservar la fe desde hacía tiempo establecida. El anverso de la moneda se había apropiado de otra imagen, llamada a veces la *Blachernitissa*, del palacio imperial de Blacherna, en el que, según parece, se conservaba. Aquí María, representada de frente con el Niño y los brazos alzados en oración, está debajo de la inscripción «Madre de Dios, acude en ayuda de las emperatrices».

Si el *histamenon* de Zoe y Teodora demuestra, por parte de quien lo dibujó, la asimilación internacional de unos modelos ampliamente difundidos en el arte, en cambio no podemos afirmar que la totalidad de las obras bizantinas en este campo estuviese siempre disponible, o, aún más importante, que fuera considerada como un apropiado contenedor de referencias para quienes acuñaban las monedas imperiales. En el centro de las sociedades conservadoras, medievales o modernas, se encuentra una administración conservadora, sumamente consciente tanto del protocolo como de los modelos establecidos en los regímenes precedentes y de su potencial eficacia en épocas de descontento político y social. La duración media del reinado de un emperador bizantino oscilaba entre los doce y los trece años, pero en un periodo de crisis, como el comprendido entre 1055 y 1081, se alternaron en veintiséis años siete soberanos (por no hablar de los numerosos intentos fallidos de usurpación). Es en este contexto en el que habría que inscribir el reinado de Romano IV (1068-1071) y los objetos oficiales fabricados en su época. Entre ellos, como siempre en Bizancio, los más significativos eran las monedas y los sellos imperiales de plomo. En el reverso del *histamenon* de ese reinado –Romano fue el segundo marido de la emperatriz Eudocia Macrembolitissa– aparecen los hijos del primer matrimonio de ésta, tal vez para señalar su prioridad con respecto al padrastro (fig. 8). Pero en el anverso Romano y Eudocia están representados mientras son coronados por Cristo, que se encuentra entre los dos, y está ligeramente elevado hacia lo alto (fig. 9). En sus sellos se repite la misma escena. Un observador ingenuo podría pensar que era una iconografía creada para la nueva pareja imperial. En realidad se trata de la reproducción fiel de una famosa pieza de marfil ejecutada, sin duda, para celebrar al coemperador Romano II, coronado junto a su esposa, que también se llamaba Eudocia, durante la Pascua de 945 (fig. 10)[33]. Con este mismo espíritu, ya que las dos emperatrices llevaban el nombre de una famosa antepasada suya del si-

[32] H. C. Evans y W. D. Wixom (eds.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catálogo de la exposición, Nueva York, 1997, n.º 140 (I. Kalavrezou).

[33] *Ibid.*, n.º 147[G] (W. E. Metcalf); se ha discutido durante mucho tiempo si esta pieza de marfil representaba a Romano II o a Romano IV. Ha sido demostrado que se trata de Romano II por A. Cutler, «A Byzantine Tryptych in Medieval Germany and Its Modern Recovery», *Gesta* XXXVII (1998), pp. 3-12.

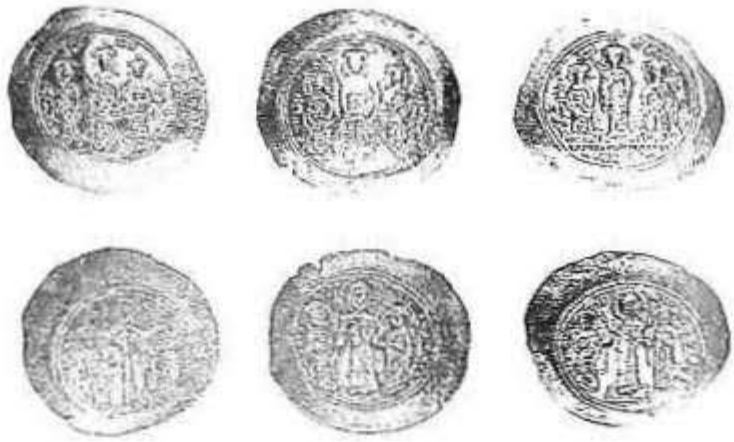


Figura 8. *Los bustos del primer matrimonio de Eudocia*, anverso del *Histamenon* de Romano IV y Eudocia, 1068-1071.
Figura 9. *Romano y Eudocia coronados por Cristo*, reverso del *Histamenon* de Romano IV y Eudocia.

Figura 10. París, Cabinet des Médailles, *Romano II y Eudocia coronados por Cristo*, plaqueta de marfil, h. 945-949.

glo IX (la mujer del fundador de la dinastía, Basilio I), quienes en la administración imperial estaban encargados de estos menesteres quisieron evocar deliberadamente una imagen nacida en un periodo más feliz. Romano IV pasó la mayor parte de los cuatro años de su reinado combatiendo una guerra civil contra la poderosa familia Doukai. Un exponente de esta familia, que ganó la guerra, ordenó al final que Romano fuese cegado y confinado en un monasterio, donde murió, seguramente esperando que Cristo, que había coronado su cabeza, salvara también su alma.

La autoridad de los modelos locales

No todas las imágenes bizantinas tenían un carácter tan marcadamente político. Pero el prestigio y la utilidad (en la medida en que los dos términos puedan distinguirse) de los objetos creados para celebrar a los anteriores emperadores no abandonaron jamás las mentes de los que estaban llamados a realizar las insignias de la autoridad de sus sucesores. Algunos ejemplos de esta práctica nos los proporcionan los llamados «menologios» imperiales, colecciones iluminadas de *vitae* de santos realizadas para el uso litúrgico en los monasterios de fundación imperial en Constantinopla y formadas a menudo por varios volúmenes concatenados entre ellos con las devociones de cada uno de los meses. Uno de ellos es el *Menologio de enero* de Baltimore procedente de la Biblioteca Patriarcal Griega de Alejandría[34]. Realizado hacia la mitad del siglo XI, mide 30,1 por 23,2 centímetros y es bastante más pequeño que el *Menologio de Basilio II,* conservado en la Biblioteca Vaticana, un manuscrito ejecutado unos cincuenta años antes por deseo expreso del poderoso y longevo emperador (que reinó desde el año 976 hasta el 1025) que llevaba ese nombre. Aunque las dimensiones de las dos páginas y las imágenes que muestran son más pequeñas que las del ma-

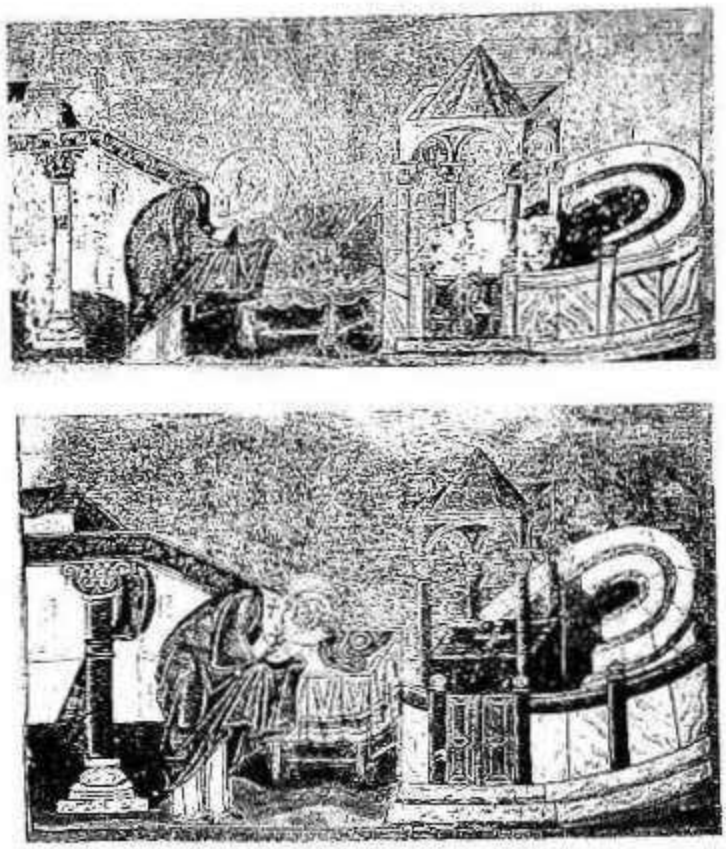


Figura 11. *Veneración de las cadenas de san Pedro,* miniatura de un *Menologio de enero,* mitad del siglo XI.
Figura 12. *Veneración de las cadenas de san Pedro,* miniatura del *Menologio de Basilio II,* 985.

[34] N. Ševčenko, «The Walters "Imperial" Menologion», *Journal of the Walters Art Gallery* 51 (1993), pp. 43-64.

nuscrito de Basilio (36,5 por 28,5 centímetros), no hay duda de que derivaban directamente de este noble ejemplar. Se utilizó una versión diferente de las vidas de los mártires y al final de cada una se encontraba una oración que debían entonar los lectores al santo correspondiente para que intercediera por el emperador. Estos añadidos no aparecen en el libro más antiguo, cuyas ilustraciones también fueron reproducidas fielmente, aunque a veces simplificadas. Por ejemplo, un anciano obispo, tal vez el patriarca de Constantinopla, está representado en el acto de inclinarse ante una mesa cubierta por un paño, aparentemente vacía y colocada ante un altar con baldaquino dentro de un santuario (fig. 11). El verdadero objeto de veneración se muestra en la miniatura correspondiente del *Menologio de Basilio II*: los grilletes con los que san Pedro había sido encadenado cuando estuvo prisionero de Herodes, una reliquia que llegó a la capital quizás en el siglo IX (fig. 12). De esta forma se han representado dos modelos actitudinales: en primer lugar se mostraba la adhesión del alto clero (e implícitamente la del emperador) a las devociones tradicionales; en segundo lugar se sancionaba la fidelidad al prototipo visual, que llegaba incluso a reproducir el veteado del mármol del presbiterio. Aunque hoy podamos distinguir entre estos dos esquemas actitudinales, no significa que los bizantinos notaran por fuerza alguna diferencia entre uno y otro.

Figura 13. *San Zotikos*, miniatura de un *Menologio de enero*.
Figura 14. *San Orestes*, miniatura del *Menologio de Basilio II*.

Si no hay nada de misterioso en la idea de que un pintor copie un modelo ya existente, la creación de una copia para la que no existe un modelo directo nos permite hacernos una idea sobre la mentalidad que operaba detrás del trabajo en su conjunto. En el *Menologio de Basilio II* no encontramos ninguna imagen de san Zótico, una figura semilegendaria, del que se decía que había sido el fundador del primer orfanato de Constantinopla, y que había muerto después de las torturas sufridas al haber sido arrastrado por dos mulas. ¿Cómo se podía, entonces, ilustrar semejante hecho? Está claro que el autor de esta escena del manuscrito de Baltimore (fig. 13) sencillamente adaptó otra miniatura del *Menologio de Basilio II* (fig. 14): una improvisación que define al mismo tiempo el horizonte de su imaginación y las expectativas de quien le había hecho el encargo.

La gran excepcionalidad y el mismo coste de los libros en Bizancio, sobre todo los ricamente ilustrados, no sólo animaban a su reproducción, sino que indicaban hasta qué punto estaban considerados unos modelos idóneos. En una época que precedió a la de la reproducción mecánica, las copias tenían una finalidad tanto económica como legal: la necesidad de duplicar documentos como edictos administrativos y testamentos es evidente, como lo es el objetivo ideológico de difundir la fe y de garantizar su consolidación. Desde luego, es sorprendente el hecho de que no contemos con un mayor número de lujosos códices, que podríamos llamar réplicas, pertenecientes al periodo que siguió a la época iconoclasta, cuando muchos libros fueron destruidos. La magnífica copia de las *Homilías sobre la Vida de la Virgen* que se conserva en el Vaticano (ms. 1162), obra escrita por Jacobo, del monasterio de Kokkinobaphos, en la capital, y miniada en el segundo cuarto del siglo XII, es dos veces más grande respecto al tamaño del ejemplar que se encuentra en París (Bibliothèque Nationale, ms. 1208) y que fue redactado aparentemente por el mismo amanuense[35]. Sin embargo, sus miniaturas parecen haber sido producidas por una mano distinta, la de otro artista del mismo taller o de alguien que trabajaba en otro centro fuera de Constantinopla. Y, aun así, sus métodos de trabajo eran parecidos. Ambos recogieron figuras y escenas de grupos procedentes de temas habituales, como el Bautismo de Cristo, y las recuperaron para readaptarlas a la «biografía» de la Virgen, para hablar de sus ricos padres, hasta llegar a la narración de su vida de esposa en casa de José el carpintero. Este modo de seleccionar y aplicar los modelos canónicos es de por sí un eco pictórico de los medios gracias a los cuales el libro se fue formando. Para crear sus sermones el monje Jacobo se inspiró en muchos fragmentos de las *Homilías sobre la Virgen* de Jorge de Nicomedia (segunda mitad del siglo IX), remitiéndose a otras fuentes, entre ellas algunos escritos patrísticos. Se trata presumiblemente de algunos textos locales disponibles, consagrados tanto por el hecho de ser antiguos como por el argumento tratado. Estas actitudes sociales y culturales absuelven a Jacobo de la acusación anacrónica de plagio. Su aportación fue la de proyectar la serie de miniaturas (hay ochenta y dos en el manuscrito vati-

[35] I. Hutter y P. Canart, *Die Marienhomilien des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos. Codex Vaticanus Graecus 1162*, 2 vols., Zúrich, 1991. Cfr. J. C. Anderson, «The Illustrated Sermons of James the Monk: Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art», *Viator* XXII (1991), pp. 69-120.

cano y setenta y nueve en la versión de París), además del magnífico ornato no figurativo al principio de cada homilía. Se trata de un hecho muy notable y habría que estar muy obsesionado con la idea de la originalidad para no ver que, en un contexto bizantino, el concepto de copiar creativamente no era un oxímoron. El pasado –incluso el lejano pasado pagano– era como grano para el molino para aquellos cuyos ojos miraban hacia la eternidad. Y su empleo estaba animado por la educación y la predisposición de los intelectuales griegos de la Edad Media. La aportación recibida de los textos más antiguos a los que recurrió Jacobo fue mucho más allá que las ochocientas líneas que el anónimo y probablemente contemporáneo autor del *Christos Paschon*, una obra dramática sobre los sufrimientos del Señor, tomó de Eurípides.

Tal vez no debería sorprendernos que la prueba más convincente de que una obra fuese copiada se encuentre en el ámbito de los libros y de las pinturas que los decoraban. La práctica de copiar textos confirmaría también lo correcto de tomar sus ilustraciones, si bien la historia de las ilustraciones de los manuscritos bizantinos ofrece más ejemplos de invención y de adaptación de lo que pueda imaginarse el filólogo, interesado sobre todo en las tradiciones textuales[36]. Quitando esta reserva, la ya mencionada escasez de volúmenes en Bizancio y la consiguiente propensión a conservarlos nos permite en algunas ocasiones describir con detalle los modelos empleados y localizar dónde eran utilizados. Hacia finales del siglo XIII, en Constantinopla, el autor de las imágenes pintadas de un «octateuco» (un volumen con los ocho primeros libros de la Biblia, miniados por primera vez a partir del siglo X) decidió corregir la manera empleada por algunos artistas anteriores cuando habían ilustrado la historia de Josué. Por ejemplo, el artista coloca a una figura femenina, sin motivo aparente, en los tejados que sobresalen por encima de los espías que Josué está mandando a la tierra de Ay, y una segunda mujer permanece sentada, aparentemente de manera no menos incongruente, a la izquierda del jefe israelí (fig. 15). Ninguna de estas dos figuras aparecía en la versión del siglo XII, peor desde un punto de vista narrativo, de esta misma escena, conservada en la Biblioteca Vaticana (fig. 16). Sin embargo, sí figuran en el *Rótulo de Josué*, un manuscrito de la segunda mitad del siglo X (también en el Vaticano) como personificaciones de ciudades, con coronas almenadas y cornucopias, los atributos de estas figuras en el arte romano y tardoclásico (fig. 17). No podemos saber si el pintor tomó prestadas conscientemente estas formas con una voluntad «clasicista». Está claro que no entendió que la mujer sentada en el suelo y denominada «Jericó» formaba parte de la escena anterior, e igualmente encaramó de manera curiosa a la segunda mujer en un tejado, en vez de en la colina que ocupaba en la fuente del siglo X. A pesar de estas imprecisiones, no cabe duda (y lo demuestran otras imágenes tomadas en préstamo hacia el siglo XIII del *Rótulo de Josué*, pero ausentes en el intermedio octateuco vaticano, del que también dependían) de que un pintor tardobizantino, de manera muy similar a la del escultor cuyas obras marmó-

[36] La naturaleza y las razones de estas excepciones a la regla han sido provechosamente estudiadas por J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park Pa., 1992, del que se han recogido muchas de las observaciones siguientes.

Figura 15. *Josué enviando espías a la tierra de Ay* y *El regreso de los espías*, miniatura de un Octateuco del Monte Athos, finales del siglo XIII.
Figura 16. *Josué enviando espías a la tierra de Ay* y *El regreso de los espías*, miniatura de un Octateuco vaticano, siglo XII.
Figura 17. *Josué enviando espías a la tierra de Ay*, miniatura del *Rótulo de Josué*, siglo X.

reas hemos examinado antes (fig. 6), tuvo tanto el modo como el motivo para dejarse guiar por el lejano pasado.

Por ejemplo, sabemos por algunos extractos de los Padres de la Iglesia copiados en el siglo XIII en el reverso del *Rótulo de Josué* –cuyos folios en origen carecían de cualquier tipo de escritura– que esta famosa obra se encontraba aún en manos griegas en la época en la que los bizantinos, reconquistada Constantinopla por los latinos, seguramente intentaron resucitar un pasado más glorioso. En tal caso, los libros acumulados en las bibliotecas sin duda habrían podido proporcionar los medios para conseguir dicho objetivo. Recurrir a antiguos modelos por parte de artistas posteriores, más interesados en el mundo de su pasado que en el de ese momento, a principios del siglo XXI no debería parecernos una costumbre tan insólita si recordamos

que no más tarde de 1906 ese mismo octateuco vaticano del que hemos hablado fue utilizado por Arturo Viligiardi para restaurar al menos uno de los mosaicos del baptisterio de Florencia[37].

Se ha teorizado a menudo sobre el uso directo de volúmenes iluminados como modelos para mosaicos y frescos, pero en general habría que considerarlo un postulado no completamente cierto. En esos ejemplo no se trata de la utilidad que podían tener las imágenes pequeñas para los artesanos que trabajaban subidos en altos andamios con colores y cubos de agua de cal, sino del acceso que tenían los artistas a estas valiosas «reliquias» conservadas en las bibliotecas de los monasterios o en otras bibliotecas exclusivas de Constantinopla. Por este motivo habría que dudar de la supuesta dependencia indirecta de los espías del *Rótulo de Josué* (fig. 17) respecto a la escena en la que José y su hijo están representados mientras se despiden de María en un mosaico del nártex de la iglesia del Salvador de Cora (Kariye Camii, fig. 18)[38]. Figuras que se giran de esta manera sobre su propio eje no son tan raras en la pintura bizantina, y precisamente este tipo de composición, como ya hemos visto anteriormente, era algo convencional en el repertorio mental de los artistas. Además, parece que el *Rótulo de Josué* estaba considerado como algo bien distinto a una respetable galería de prototipos: antes de que llegase a formar parte, hacia 1500, de la colección del filósofo paduano Leonico Tomeo, el recto de uno de los folios en el que el rótulo estaba dividido fue utilizado como cuaderno por un clérigo menor griego para anotar a cuánto podía montar el coste de una casa. Lo que en una época se juzga como una valiosa obra de arte no siempre fue considerada como tal.

Por otro lado, si el tiempo puede borrar el lustre que unos modelos venerados en el pasado tenía a los ojos de mecenas y artistas, el espacio –o más bien la cercanía, que

Figura 18. *José despidiéndose de la Virgen,* mosaico, hacia 1316-1321. Estambul, San Salvador de Cora.

[37] *Ibid.*, p. 101.

[38] Véase la recensión de V. N. Lazarev del libro de P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djiami,* Nueva York, 1966, en *Vizantiiskij Vremennik* 30 (1969), pp. 266-267.

es su negación– parece que tuvo el poder de incitar a la imitación local. Ya hemos visto antes este fenómeno en la fábrica de las iglesias de la isla de Quíos. Sobre todo en las comunidades al margen de los acontecimientos de carácter histórico o geopolítico respecto al curso principal del Imperio –y Mistra sufrió durante los siglos XIV y XV estas dos condiciones–, las obras del pasado reciente fueron aprovechadas intensamente en muchas ocasiones. En el periodo en el que Constantinopla se hallaba bajo la amenaza de los otomanos, el arquitecto de la Pantanassa, una iglesia situada dentro de este enclave del Peloponeso, repitió la planta de la iglesia de Aphendiko –una cruz inscrita en una planta cuadrada superpuesta a una basílica con galerías, cubierta con un gran número de bóvedas y cúpulas–, construida antes de 1311 en esa misma ciudad. Este dato nos llevaría a pensar que tal vez el programa iconográfico de la iglesia más antigua dictó gran parte del de la Pantanassa[39]. Pero por los detalles de las escenas reproducidas en esta iglesia, cuyo altar fue consagrado en 1428, al menos uno de los artistas tomó como modelos los frescos pintados dos generaciones antes en el Peribleptos, un monasterio en la parte baja de la ciudad que se encuentra a unos pocos centenares de metros del lugar en el que él estaba trabajando; un artista posterior, en cambio, añadió algunos detalles de género, como unos niños jugando bajo la magnífica escena del ingreso de Cristo en Jerusalén, indiferente ante el hecho de que se encontraban al inicio de la Pasión del Señor: un fiel que hubiese ido de una iglesia a otra y hubiese examinado con atención esta y otras escenas podría haberse alejado con la impresión de un *déjà vu*. Nosotros no sabemos cuán exhaustivamente o con cuánta frecuencia estudiaban los miembros de la congregación la decoración sagrada del espacio litúrgico circundante. Pero el de la Pantanassa representa al mismo tiempo un testimonio sin igual de la fidelidad a las normas del arte bizantino y la prueba de que en los ejemplos mejores esta observancia no impidió en absoluto que se crearan obras maestras.

La norma artística bizantina y el espectador moderno

Suponer que los artistas no se sentían vinculados a la hora de reproducir una obra más antigua nos sugiere dos hipótesis que justifican un nuevo análisis. En primer lugar, significa que dicha práctica implicaba algo que iba más allá de la pura y simple conservación de una obra o de la incapacidad de inventar, y, en segundo lugar, al haber dejado claro que los artesanos trabajaban por encargo y no por su cuenta, supone que este *modus operandi* obedecía a las expectativas de quienes les habían hecho el encargo, independientemente de que estos comitentes indicaran o no expresamente de qué obra en concreto debían tomar las copias. Aunque, en definitiva, estemos ante la influencia recíproca entre la aportación del artesano y la petición del consumidor, por el momento será conveniente que tratemos estos dos hechos como dos fenómenos independientes.

---

[39] D. Mouriki, «The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century», en D. Mouriki y S. Curcic, *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Princeton NJ, 1991, pp. 217-250. Agradezco a Sharon Gerstel la noticia de este ejemplo.

Ocuparse de la primera, es decir, de la práctica y de la voluntad de quienes realizaban los encargos –la actividad que en términos bizantinos hemos clasificado repetidamente como el ámbito del artista–, es más fácil que hacerlo de la segunda, por el simple motivo de que nos ha llegado un número mucho mayor de obras derivadas de esta actividad respecto al de los textos que documentan el patrocinio de estas mismas obras, o las posibles reacciones en su contra. Y aunque esta primera y más amplia clase sea «muda», por su naturaleza más ambigua que las escasas relaciones escritas que poseemos, sólo su peso numérico es una prueba de la incesante y omnipresente actividad de copiar. Si bien podemos suponer que por lo menos algunos comitentes apreciaban mucho el valor artístico de los objetos producidos de este modo, debemos abandonar la idea de que la palabra derivación significa necesariamente una reducción de la «calidad» de las obras aparecidas al final de un recorrido que se iniciaba con un hipotético «original». Se ha observado justamente que Van Gogh preparó su *Resurrección de Lázaro* a partir de una mediocre reproducción de un aguafuerte de Rembrandt con el mismo tema[40], y si el modelo –o la recopilación de motivos, sobre los que se ha teorizado tantas veces, sin que su presencia se haya demostrado entre los instrumentos de trabajo de los pintores bizantinos– formó parte del acto de transmisión, entonces significa que las grandes composiciones fueron posibles en cuanto consecuencia de unos dibujos preliminares y probablemente esquemáticos.

La naturaleza del deseo de un comitente de poseer lo que nosotros llamamos una obra de arte y las consecuencias que éste esperaba al poseerla –la segunda cuestión que merece un examen más profundo– fueron tan responsables de las series concatenadas de copias que encontramos en Bizancio como los métodos de trabajo de los artistas. Estas secuelas perpetuaron la producción no sólo de objetos, sino también de símbolos, de reliquias y de ideas, todos ellos signos susceptibles de ser reencarnados ideológicamente y, en última instancia, apenas distinguibles el uno del otro. A este respecto es esclarecedora la historia del modo en que san Pablo de Latros consiguió entrar en posesión de su copia del icono llamado *Mandylion,* del que hemos hablado más arriba. San Pablo escribió al patriarca de Constantinopla, ciudad a la que esa imagen había sido trasladada desde hacía poco, rogándole que la cubriera con un paño del mismo tamaño que el icono. ¡La imagen –cuentan– se transfirió a aquél milagrosamente, si bien el biógrafo de Pablo admitía que el santo fue la única persona que se dio cuenta[41]! Desde un punto de vista moderno, en este relato aparece de modo preponderante el deseo de posesión personal, pero en el siglo X, cuando fue escrito, este aspecto resultaba menos importante que la perfecta fidelidad de la copia, un resultado que tendría un doble significado. En primer lugar, relacionaba al santo con una imagen famosa y antigua y, en última instancia, con el propio Cristo, de quien se decía que había transferido su semblante al rey de Edessa. En segundo lugar, confirmaría a los lectores de la *Vita* de Pablo el inmutable valor de los iconos, que, si se ejecutaban de ma-

[40] H. Swarzenski, «The Role of Copies in the Formation of the Style of the Eleventh Century», en *The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Studies in Western Art,* Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte, vol. I, Princeton NJ, 1963, p. 8.

[41] H. Delehaye, «Vita S. Pauli Iunioris in monte Latro», *Analecta Bollandiana* XI (1892), pp. 150-151.

nera «correcta», servían para poner en comunicación al creyente con el orden cósmico, el inmutable conjunto de normas que formaba el *oikoumene*. El conjunto total de las imágenes era, por tanto, el reflejo de una realidad ordenada por Dios y algo en lo que los seres humanos podrían participar simplemente en virtud de su mirada, ya fuera en una iglesia, ya fuera mientras rezaban ante una imagen de su propiedad.

En el centro de este sistema se halla la creencia en unas formas codificadas que en su conjunto proclamen y refuercen un orden preestablecido. Es éste el orden que ha dado impulso al conservadurismo en el que tanto nos hemos interesado anteriormente y que ha encontrado su expresión evidente en el campo del arte. Pero las normas que nosotros percibimos y describimos como características de la cultura bizantina eran sólo las aplicaciones al mundo pragmático de la creación de unas normas nacidas de una ideología aceptada por todos, o, por lo menos, de una ideología que nosotros, a comienzos del siglo XXI, pensamos que caracterizó a esa cultura. Aunque conozcamos un número muy superior de imágenes y de textos bizantinos respecto a las pasadas generaciones, sólo podemos seguir viéndolos según nuestros parámetros. Por tanto, al final tiene más sentido reconocer los límites de nuestro modo de afrontar los problemas que no culpar a los bizantinos de falta de realismo o de originalidad, o de cualquier otro tipo de acusación dirigida a los mismos, críticas que en realidad no son más que la expresión de nuestras actitudes adquiridas e inevitablemente transitorias.

Un límite evidente del cuadro que he descrito antes se encuentra en el hecho de que éste no ofrece una explicación teórica a un hecho incontestable, como es que a lo largo de los siglos el arte bizantino se fue modificando. Si la acción de copiar no ha perdido nunca su autoridad, en cambio el acto mismo de reproducir ha sido la garantía de su evolución. Un pintor que trabajaba en la iglesia de la Pantanassa, en Mistra, hacia 1430, aunque se hubiese atenido sólo a los ejemplares realizados algunas generaciones antes, no podía dejar de pintar como un artista de mediados del siglo XV. La luz natural penetra en los edificios presentes en su Anunciación y se vislumbra el azul del cielo a través de las aperturas de esta arquitectura de manera no lejana a como se hacía en la pintura toscana de la época. Los evangelistas dibujados en los Evangelios griegos miniados están representados mientras están borrando un fragmento o sacando punta a una pluma, como ocurría en los manuscritos latinos. Y así como en un periodo anterior se reproducían monedas de oro «standard», a partir de finales del siglo XIII las monedas de plata se acuñarían a imitación del ducado veneciano, un reconocimiento tácito al hecho de que la hegemonía económica y política de Bizancio había terminado. Es cierto que no podemos reconocer estos cambios a fuerza de compararlos con lo que creemos que son las reglas, pero el estudio de aquéllos no es un requisito menor para comprender el arte bizantino de lo que es la identificación de sus componentes visuales.

En el estudio de cada cultura el intento por definir la experiencia de quienes la han producido puede dar más resultados que la investigación historicista de los modelos que esta cultura empleaba. Buscar un arquetipo inmóvil significa caer en la trampa que los propios bizantinos nos han tendido[42]. Concentrarse en las fuentes en vez

[42] P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris, 1977, p. 251.

de en las costumbres, es decir, poner en evidencia los orígenes de un proceso más que sus aplicaciones y transformaciones, significa darle mayor importancia precisamente al punto equivocado. He empezado estas reflexiones citando una moderna historia europea y quizá se me permitirá que acabe de la misma manera. La busca de los orígenes es un juego refinado, pero, al fin y al cabo, gratuito. Goethe y su amigo Kersting pasaron el verano de 1810 buscando el nacimiento del río Elba, que al final encontraron (en un arroyo de las montañas de Krknoše, en la parte occidental de la actual República Checa). Pero ese descubrimiento no nos explica por qué Dresde, Magdeburgo y Hamburgo se convirtieron en unos centros de primaria importancia de la cultura europea.

Índice de ilustraciones

Beat Brenk, Originalidad e innovación en el arte medieval

1. Planta del Oratorio de Teodulfo, h. 803-806. Germigny-des-Prés 18
2. Planta de la Capilla Palatina, h. 790-805. Aquisgrán 18
3. Planta de Santa Sofía (Capilla Palatina), h. 758-760. Benevento 20
4. Planta de Santa Sofía, 532-537. Estambul (Constantinopla) 20
5. Planta de San Vital, 532-547. Rávena 22
6. Sección transversal de Santa María, 1045-1050. Ottmarsheim 23
7. Planta de la zona del presbiterio de la catedral, h. 1090. Aversa 24
8. Planta de la iglesia abacial, primera mitad del siglo XII. San Antimo 25
9. Planta de Saint-Sernin, 1076-1083. Toulouse 25
10. Planta de la Liebfrauenkirche, 1227-1253. Tréveris 26
11. Planta de Saint-Yved, siglos XII-XIII. Braine 26
12. Sección longitudinal de la Liebfrauenkirche, 1227-1253. Tréveris 28
13. Benedetto Antelami, *Descendimiento,* 1178. Catedral, Parma 30
14. Maestro de Santa Margherita, *Descendimiento,* siglos XII-XIII. Parroquia de Bardone 30
15. *Visitación,* h. 1230. Puerta occidental de la catedral, Reims 32
16. *Virgen de la Visitación,* h. 1240. Catedral, Bamberg 32
17. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de apóstol y profeta, 1230-1240 33
    París, Bibliothéque Nationale de France, ms. Fr. 19093, fol. 28.
18. Grabado del interior de San Pablo extramuros (Roma) antes del incendio de 1823 38
19. Presbiterio, h. 1100. Catedral, Spira 43
20. Nave lateral derecha, siglo XI. Santa Maria Maggiore, Lomello 45
21. Nave central, siglo XI. Santa Maria Maggiore, Lomello 45
22. Sección transversal de Saint-Sernin, 1076-1083. Toulouse 45
23. Reconstrucción de la nave central antes de 1100. Catedral, Spira 46
24. Detalle de las bóvedas de la nave central, primera mitad del siglo XI. San Filiberto, Tournus 47
25. Nave central, h. 1080. San Ambrosio, Milán 49
26. Bóvedas de la nave central, segunda mitad del siglo XI. San Marcos, Venecia 50

27. Sección longitudinal de la zona del presbiterio, segunda mitad del siglo XI. Catedral, Pisa 52
28. Ambón, detalle, primer cuarto del siglo XII. San Giulio, Orta 57
29. Capitel con Daniel entre los leones, primera mitad del siglo XII. Iglesia abacial, San Antimo 61
30. Capitel con el becerro de oro, primera mitad del siglo XII. Sainte-Madeleine, Vézelay 65

WILLIBALD SAUERLÄNDER, Tiempos vacíos y tiempos llenos

1. *Pentecostés,* h. 1120-1130. Timpano de la portada central de Sainte-Madeleine, Vézelay 115
2. *Annus,* dibujo sobre pergamino, h. 1132-1148. *Leccionario,* Zwiefalten 116
Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, fol. 17v.
3. *Santos y mártires de la diócesis,* h. 1220-1230. Puerta de San Fermín, fachada occidental de la catedral, Amiens 118
Foto Hirmer Verlag.
4. Matthew Paris, una campana pública en Londres, *Chronica Majora,* dibujo a pluma sobre pergamino, mitad del siglo XIII 120
Cambridge, Corpus Christi College, The Parker Library, ms. 16, fol. 81.
5. Reloj de sol, 1493. Brazo sur del crucero de la catedral, Estrasburgo 121
6. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Modelo de receptáculo para reloj,* dibujo a pluma sobre pergamino, h. 1230-1240 122
París, Bibliothèque National de France, ms. Fr. 19093, fol. 6v.
7. Torre de reloj, h. 1300. Beauvais 122
8. Reloj, siglo XIV. Brazo norte del crucero de la catedral, Reims 122
9. *Las edades del hombre,* detalle, h. 1210-1220. Puerta de la Virgen de Notre-Dame, París 124
Foto Mauro Gugliminotti.
10. Benedetto Antelami y taller, *La leyenda de Barlaam y Josafat,* finales del siglo XII, principios del siglo XIII. Baptisterio, Parma 126
11. *Los tres vivos y los tres muertos,* de un cancionero francés, h. 1285 127
París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3142, fol. 311v.
12. Tumba del cardenal Jean de La Grange († 1402), procedente de la iglesia de Saint-Martial. Musée du Petit Palais, Aviñón 127
13. *Cronos-Saturno,* dibujo a pluma, de un manuscrito de la Staatliche Bibliothek de Múnich, h. 1100 128
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 14271, fol. 11v.

DIETER KIMPEL, Las canterías

1. *Construcción de la Torre de Babel,* miniatura, h. 1380. *Weltchronik* (Crónica universal). Baviera 157

2. Ejemplo de nivelación de las hiladas, tercer cuarto del siglo XI. Notre-Dame, Jumièges 157
3. Interior de la planta superior, h. 1241-1245. Sainte-Chapelle, París 159
4. Maestro de Jouvenal des Ursins, *Mare historiarum* de Giovanni Colonna, *Construcción de una iglesia,* miniatura, 1448-1449 160
5. Mons, *Girart di Roussillon y su mujer Berta fundan doce abadías,* miniatura de un manuscrito del poema *Girart de Roussillon,* 1447 161
Viena, Osterreichische Natonalbibliothek, ms. 2549, fol. 46v.
6. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Alzado interior y exterior de una campata de la catedral de Reims,* dibujo a pluma sobre pergamino, 1230-1240 162
Paris, Bibliothèque National de France, ms. Fr. 19093, fol. 31v.
7. *Domiziano manda construir el Panteón,* miniatura de un códice de la Kongelige Bibliotek de Copenhague, finales del siglo XV 167
Copenhague, Kongelige Bibliotek, ms. Thott 568, fol. 1.
8. *Construcción del monasterio cisterciense de Schönau,* dibujo a pluma, h. 1600 167
Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, K 1532, fol. 196.
9. Albañiles, canteros y escultores trabajando, dibujo de una vidriera. Catedral, Chartres 169
De P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales.*
10. *Inicio de la construcción de la catedral de Berna en 1420,* miniatura de la *Amtliche Berner Chronik* de Diebold Schilling, 1478 172
Berna, Schweizerische Landesbibliothek, ms Hist. Helv. I, 1, fol. 451.
11. *Construcción y destrucción de la Torre de Babel,* miniatura de la *Biblia de Welislaw,* h. 1350 173
Praga, Universitni Knilhovna, ms. XXIII C 124.
12. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, *Máquinas,* dibujo a pluma sobre pergamino, 1230-1240 173
París, Bibliothèque National de France, ms Fr. 19093, fol. 22v.
13. *Relatio sancti Geminiani, El arquitecto Lanfranco y sus hombres construyen la catedral de Módena,* miniatura, principios del siglo XIII 174
Módena, Archivio Capitolare, ms. II.11, fol. 1v.
14. *El legendario rey Offa y su arquitecto dirigen las obras de construcción de una catedral,* de *Vidas de los Offa,* de Matthew Paris, principios del siglo XIV 175
Londres, The British Library, ms Cotton Nero D.I., fol. 234r.
15. Loyset Liedet, *Historias de Carlos Martel, Construcción de la Madeleine de Vézelay bajo la dirección de Berta,* miniatura, 1463 175
Bruselas, Bibliothèque Royal de Belgique, ms. 6, fol. 554v.

ALAIN GUERREAU, El significado de los lugares en el Occidente medieval: estructura y dinámica de un «espacio» específico

1. Ortonovo, vista aérea 184
2. Montalcino, vista aérea, detalle de la red viaria 184

3. Maestro del *De Arte venandi cum Avibus, Halconeros,* miniatura, 1258 196
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms Pal. Lat. 1071.
4. *Escenas de caza y pesca,* fresco, h. 1343 196
Aviñón, Palacio de los Papas, Sala de la Guardarropa.

LUCIA NUTI, El espacio urbano: realidad y representación

1. *La centuriación de Minturno,* miniatura del *Corpus Agrimensorum,* siglo IX 217
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Pal. Lat. 1564, fol. 88r.
2. Duccio di Buoninsegna (¿?), *El castillo de Giuncarico,* h. 1314 221
Siena, Palacio Público, Sala del Mapamundi.
3. *Los florentinos acogen a un grupo de pobres expulsados de Siena,* miniatura del «códice del Biadaiolo», 1321-1335 225
Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Tempi 3, fol. 58r.
4. *Plano de Milán,* del *Chronicon extravagans* de Galvano Fiamma, dibujo a pluma sobre pergamino, h. 1330 227
Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 275 inf., fol. 46v.
5. Matthew Paris, *Itinerario de Londres a Roma hasta la Apulia,* miniatura de las *Chronica Majora,* detalle, mitad del siglo XIII 228
Londres, The British Library, ms. Royal 14 C VII, fols. 2r-4r.
6. Asís, iglesia superior de San Francisco. Giotto y taller, *San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo,* h. 1288-1295 237
7. Paolino Veneto, *Plano de Roma,* dibujo a pluma de la *Chronologia Magna,* 1323 239
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Lat. 1960, fol. 270v.
8. *Roma,* detalle de la reproducción del destruido mapamundi de Ebstorf (Baja Sajonia), h. 1240-1290 240
9. Battista Beccari, *Génova,* detalle de la *Carta náutica del Mediterráneo,* 1435 248
Parma, Biblioteca Palatina.

CRISTINA MARITANO, Paisajes escritos y paisajes representados

1. *El sueño de Carlomagno,* detalle del cofre llamado de Carlomagno, h. 1182 273
Aquisgrán, tesoro de la catedral. Bildarchiv. Foto Marburg.
2. *El mapamundi de Enrique de Maguncia,* pluma, tinta y colores sobre pergamino, siglo XII 275
Cambridge, Corpus Christi College, ms. 66, p. 2.
3. Francisco Petrarca, *El manantial de la Sorgue,* dibujo en el margen de un códice de la *Naturalis Historia* de Plinio, siglo XIV 280
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6802, fol. 14v.

JÉRÔME BASCHET, Los mundos de la Edad Media: los lugares del más allá

1. *El Juicio final, el infierno y la subida de los elegidos a la ciudad de Dios,* tinta sobre pergamino, dibujo del *Liber Vitae de New Minster,* 1020-1030 286
Londres, The British Library, ms. Stowe 944, fol. 7r.
2. Conques, Sainte-Foy, tímpano del Juicio, primera mitad del siglo XII 295
3. Pisa, Camposanto, Buonamico Buffalmacco, *El infierno,* fresco, detalle, 1330-1340 296
4. Reichnau, *Evangeliario de Liuthar, Parábola de Lázaro,* miniatura, h. 990 302
Aquisgrán, tesoro de la catedral. © Domkapitel Aachen. Foto Ann Münchow.
5. Bourges, catedral, tímpano de la portada principal, siglo XIII 302

GLAUCO MARIA CANTARELLA, Para una historia de las instituciones eclesiásticas en la Edad Media

1. *Corona votiva de Recesvinto,* arte visigodo, h. 630 335
Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
2. Reichenau, *Evangeliario de Otón III, El emperador Otón III rodeado por los grandes del imperio,* miniatura en pergamino, h. 1000 340
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek.
3. Santiago de Compostela, basílica, 1075-1128, planta 342
4. Monreale, catedral, vista del mosaico absidal, 1180-1190 343
5. Abadía de San Miguel de la Chiusa (Sacra de San Miguel), vista aérea, siglo XII 349
6. Abadía de Santa María de Farfa, vista área, siglo VII (con ampliaciones posteriores) 353
7. Abadía de Pomposa, siglo VIII (con ampliaciones del siglo XI) 354
8. Planta del monasterio de Cluny III en 1157, de Conant 355
9. Paray-le-Monial, iglesia del priorato, siglo XII 356
10. Paray-le-Monial, iglesia, vista del interior, siglo XII 356
11. Fontenay, abadía, vista del claustro, 1139-1147 358
12. Claraval de Milán, abadía, vista aérea, 1135-1221 359
13. *Majestad de Sainte-Foy,* estructura de hierro, lámina de oro, filigrana, piedras preciosas y cristales de roca, finales del siglo XI 360
Conques, tesoro de la iglesia de Sainte-Foy.
14. Asís, basílica superior de San Francisco. Giotto y taller, *San Francisco recibe los estigmas,* h. 1288-1295 367
15. Aviñón, Palacio de los Papas, vista de la fachada, 1334-1353 381

AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, Los lugares del poder de los papas (siglos XI-XIII)

1. Roma, San Juan de Letrán, la «silla *stercorata*», mármol, siglo XII 419

2. Roma, capilla de San Silvestre en los Cuatro Santos Coronados, *Constantino lleva las riendas del caballo blanco de Silvestre I*, fresco, h. 1246 423
3. Roma, *Sancta Sanctorum, Nicolás III ofrece el modelo del Sancta Sanctorum a Cristo*, fresco, detalle, 1280 425
4. *Bonifacio VIII promulga una bula*, miniatura (copia del fresco lateranense), del manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, siglo XVII 425
Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms F227 inf., fols. 8v y 9r.
5. Orfebres lemosines, puerta del frontal de la *Confesión de san Pedro* en el Vaticano, parte posterior, cobre dorado y esmaltado, antes de 1215 430
Roma, Museo Nacional del Palacio Venecia.
6. Orfebres lemosines, puerta del frontal de la *Confesión de san Pedro* en el Vaticano, parte anterior, detalle del medallón central, cobre dorado y esmaltado, antes de 1215 431
Roma, Museo Nacional del Palacio Venecia.
7. La «cátedra de san Pedro», h. 870-875 432
Ciudad del Vaticano, basílica de San Pedro.
8. Arnolfo di Cambio y colaboradores, *Sarcófago de Bonifacio VIII*, 1295-1300 434
Ciudad del Vaticano, basílica de San Pedro, Grutas Vaticanas.
9. *Coronación de Bonifacio VIII*, miniatura del *De Coronatione* de Jacopo Gaetano Stefaneschi, 1289-1299 434
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Lat. 4933, fol. 7v.
10. *Inocencio III*, fragmento del desaparecido mosaico absidal de la antigua basílica de San Pedro, h. 1205-1210 446
Roma, Museo de Roma.
11. *Ecclesia Romana*, fragmento del desaparecido mosaico absidal de la antigua basílica de San Pedro, h. 1205-1210 446
Roma, Museo de Roma.
12. *Gregorio IX*, fragmento musivo de la desaparecida fachada de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano, 1230-1240 447
Roma, Museo de Roma.
13. Arnolfo di Cambio y colaboradores, *San Pedro*, 1290-1295 447
Ciudad del Vaticano, basílica de San Pedro.

ENRICA PAGELLA, Ver, copiar, interpretar: artistas y circulación de modelos en el ámbito eclesiástico

1. La planta de San Gall, 816-830 452
San Gall, Stiftsbibliothek, ms. 1092.
2. Ademaro de Chabannes, folios con modelos, h. 1020 454
Leiden, Universiteitsbibliotheek, ms. Voss. Lat. Oct. 15, fols. 2v y 3r.
3. Sur de Alemania o norte de Italia, folios con modelos, primera mitad del siglo XII 455
Einsiedeln, Stiftsbibliothek, ms. 112.

4. Toscana, folio con modelos, h. 1150 456
Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 83-1972, fol. 1r.
5. *Historias de San Pedro,* del *rotulo* de Vercelli, h. 1190-1200 457
Vercelli, Archivio Capitolare.
6. Alesandria (¿?), *Abraham pide a Dios que salve Sodoma y Gomorra,* fragmento del *Genesis Cotton,* siglo V 458
Londres, The British Library, ms Cotton Otho B. VI.
7. Lausana, catedral, *Moisés,* detalle de la *Porta Picta,* h. 1220 460
8. Lausana, catedral, *Muerte de la Virgen,* detalle de la *Porta Picta,* h. 1220 460
9. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de castillo, cabezas y animales, 1230-1240 462
París, Bibliothèque National de France, ms. Fr. 19093, fol. 18v.
10. Villard de Honnecourt, Cuaderno de dibujos, figuras de los doce apóstoles, 1230-1240 462
París, Bibliothèque National de France, ms. Fr. 19093, fol. 1v.
11. Vezzolano, Santa María, *Los antepasados de la Virgen,* detalle del cancel, h. 1230 463
12. Lausana, catedral, detalle de la *Porta Picta,* h. 1220 464
13. Vezzolano, Santa María, *José,* pintura mural del cancel, h. 1230 464
Foto Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici del Piemonte.
14. Reims, *Salterio de Utrecht,* ilustración del Salmo I, h. 820-830 465
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 32, fol. 2r.
15. Inglaterra, copia del *Salterio de Utrecht,* ilustración del Salmo I, h. 1000 465
Londres, The British Library, ms Harley 603, fol. 2r.
16. Bolonia, conjunto de Santo Stefano, iglesia del Santo Sepulcro, siglo XII 467
17. Dijon, San Benigno. Guillermo de Volpiano, *Cripta de la rotonda,* finales del siglo X 468
18. Antoine, *Vista del piso intermedio de la rotonda de la iglesia de San Benigno,* grabado, finales del siglo XVIII 469
Dijon, Biblioteca Municipal.
19. Rávena, San Vital, vista del interior, 532-547 470
20. Rávena, San Vital, *Justiniano con su séquito,* detalle de los mosaicos del presbiterio, h. 540 471
21. Lombardía, *Crucifijo del obispo León,* 1000-1020 473
Vercelli, Museo de la catedral. Foto Soprintendenza ai Beni artistici e storici del Piemonte.
22. *Columna del obispo Bernardo,* h. 1020 475
Hildesheim, catedral.
23. Módena, catedral. Wiligelmo, *La creación de Eva,* h. 1106 476
24. Módena, catedral, Portada de la Pescheria. Maestro de Arturo, *Historias de Arturo,* 1120-1130 478

RENATO BORDONE, Los poderes laicos

1. *El rey Agilufo flanqueado por guerreros,* frontal del yelmo procedente del Val di Nievole, bronce dorado, h. 600 — 498
   Florencia, Museo del Bargello.
2. *Escena de batalla,* miniatura de la *Weltchronik* (Crónica Universal) de Rudolf von Ems, segunda mitad del siglo XIII — 500
   San Gall, Stiftsbibliothek, cod. 302.
3. *Grupo de guerreros,* miniatura del *De Universo* de Rabano Mauro, siglo XI — 503
   Abadía de Montecassino, Archivo, ms. Casin. 132, fol. 476.
4. Tréveris. *La siega,* de un *Speculum Virginum,* finales del siglo XII — 507
   Bonn, Rheinisches National Museum, Inv. n.º 15.328.
5. Galliano, San Vincenzo, *Caballeros,* fresco, detalle, segunda mitad del siglo XII — 511
6. *El campesino, el papa, el emperador,* dibujo a pluma, h. 1467 — 511
   San Gall, Stiftsbibliothek, ms. 988, fol. 416r.
7. Gerardo y Anselmo, detalle de los relieves de la antigua Porta Romana, 1171 — 518
   Milán, Museo del Castello.
8. *Algunas fases de la investidura del caballero,* tinta sobre pergamino, siglo XIII — 523
   Londres, The British Museum.
9. *San Galgano caballero,* tablilla de Biccherna, 1320 — 527
   Siena, Archivio di Stato, tablilla de Biccherna, n.º 11.
10. Orfebres lemosines (?), freno de caballo con escudo, hierro, cobre dorado y esmaltado *champlevé* azul y rojo, mediados del siglo XIV — 529
    Turín, Armería Real, inv. D. 58.
11. *Federico II y sus dignatarios,* fresco, siglo XIII — 530
    Salerno, catedral.

ERNST VOLTMER, «Palatia» imperiales y movilidad de la corte (siglos IX-XIII)

1. Castillo de Lagopesole, vista aérea — 543
2. Castillo de Lagopesole, vista del frente occidental con la portada central — 543
3. Aquisgrán, Capilla Palatina, vista del exterior, h. 790-805 — 562
4. Aquisgrán, Capilla Palatina, 790-805, axonometría, reconstrucción del conjunto, planta del piso de las tribunas y del piso inferior — 562
5. L. Hugot, maqueta del palacio imperial de Aquisgrán — 563
6. Maarten van Heemskerck, *Los restos del Palacio Lateranense con la estatua de Marco Aurelio,* tinta y aguada sobre papel, 1534 — 564
   Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
7. Parma, plaza de la catedral y palacio obispal, vista aérea — 568
8. Goslar, burgo junto al palacio imperial, con la llamada «casa imperial», la Capilla de Ulrich, la capilla de Nuestra Señora y la iglesia del convento de los Santísimos Simeón y Judas. Reconstrucción de Uvo Hoelscher, 1927 — 569

9. Tabla comparativa: 1) Tréveris, *basílica,* planta; 2) Aquisgrán, *aula regia,* planta; 3) Ingelheim, *aula regia,* planta 572
10. Tréveris, *basílica,* vista del interior, principios del siglo IV 572
11. K. Weidemann, reconstrucción del palacio de Ingelheim en época carolingia 574
12. Paderborn, planta del palacio: 1) *aula regia;* 2) ingreso; 3) *proaulium;* 4) trono; 5) primera Iglesia Palatina (777); 6) atrio de la Iglesia Palatina; 7) capilla de San Bartolomé (h. 1017); 8) sala del palacio del obispo de Meinwerk (1009-1036) 574
13. Eisenach, vista del castillo de Wartburg 576
14. Winchester, gran sala del castillo, h. 1230 577
15. Poitiers, gran sala del palacio de los duques de Aquitania, comienzos del siglo XIII 578
16. Londres, gran sala del palacio de Westminster, finales del siglo XII 579
17. Palermo, *La Cuba,* vista del exterior, 1180 584
18. Braunschweig, castillo Dankwarderode con la doble capilla de los santos Jorge y Gertrudis y la iglesia del convento. Reconstrucción de Ludwig Winters, 1883 592

MICHELE BACCI, Artistas, cortes, ciudades

1. Oviedo, iglesia de San Julián de los Prados, decoración con arquitecturas fingidas, fresco, detalle, 812-842 601
2. Aquisgrán, Capilla Palatina, 790-805 602
3. Ratisbona, *El emperador Enrique II coronado por Cristo,* del *Sacramentarium de Enrique II,* 1002-1014
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, ms Lat. 4456, fol. 11r. 604
4. *Otón III en gloria,* del *Evangeliario de Liutbar,* h. 990
Aquisgrán, tesoro de la catedral. 605
5. París, Sainte-Chapelle, h. 1241-1245 607
6. Oviedo, palacio de Ramiro I de Asturias conocido como el «Belvedere del Naranco», 842-850 612
7. Piacenza, Palacio Público, iniciado en 1281 617
8. Siena, la Plaza del Campo y el Palacio Público, 1297-1348 618
9. *Escenas de torneo y de caza,* fresco, detalle, h. 1260
San Gimignano, Palacio Público, Sala del Consejo. 619
10. *La expulsión del duque de Atenas,* fresco despegado, 1343
Florencia, Academia Filarmónica. 620
11. San Gimignano, vista aérea 621
12. Simone Martini, *Maestà,* fresco, 1315
Siena, Palacio Público, Sala del Mapamundi. 622
13. Lippo Memmi, *Maestà,* fresco, 1318
San Gimignano, Palacio Público. 623
14. Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone,* temple sobre tabla, 1261
Siena, iglesia de Santa Maria dei Servi. 626

15. Duccio di Buoninsegna, *Maestà,* temple sobre tabla, 1308-1311 627
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
16. Manno Bandini, Estatua de Bonifacio VIII, cobre repujado y dorado, 1301 629
Bolonia, Museo Cívico de Arte Medieval y Moderno.
17. Maestro del Paramento de Narbona, *Retrato de Carlos V,* detalle del *Paramento de Narbona,* tinta negra sobre seda blanca, h. 1375 630
París, Museo del Louvre.
18. André Beauneveu, *Retrato fúnebre de Carlos V,* detalle, mármol esculpido, 1364-1366 630
París, basílica de Saint-Denis.
19. *Estatuilla ecuestre de emperador* (tal vez Carlomagno), bronce dorado, siglo IX 633
París, Museo del Louvre.
20. Naumburg, catedral, Maestro de Naumburg, *Ekkehart, margrave de Meissen, y su mujer Uta,* h. 1249-1255 634
21. Simone Martini, *San Ludovico de Toulouse corona a Roberto de Anjou,* temple sobre tabla, 1317 637
Nápoles, Museo y Galerías de Capodimonte.
22. *Retrato de Juan el Bueno,* temple sobre tabla, h. 1349 637
París, Museo del Louvre.

ANTHONY CUTLER, Artistas y modelos en Bizancio

1. Londres, The British Museum, *La Virgen Hodigitria rodeada por el emperador Teodoro, Miguel III, el patriarca Metodio, Teodoro Estudita y otros monjes y miembros del clero,* icono, siglo XIV 657
2. Estambul, San Salvador de Cora (Kariye Camii), *Baño del Niño,* detalle de la *Natividad de Cristo,* mosaico, h. 1316-1321 661
3. Tesalónica, Santísimos Apóstoles, *Baño del Niño,* detalle de la *Natividad de Cristo,* mosaico, h. 1315-1325 661
4. Venecia, Museo Arqueológico, *San Juan Evangelista y San Pablo,* plaqueta de marfil, siglo X 664
5. Dresde, Grünes Gewölbe, *San Juan Evangelista y San Pablo,* plaqueta de marfil, siglo X 664
6. Estambul, Museo Arqueológico, sarcófago, siglo XIV 666
7. Estambul, Museo Arqueológico, sarcófago de Sariguzel, h. 400 666
8. *Los hijos del primer matrimonio de Eudocia,* anverso del *Histamenon* de Romano IV y Eudocia, 1068-1071 668
Washington DC, Dumbarton Oaks.
9. *Romano y Eudocia coronados por Cristo,* reverso del *Histamenon* de Romano IV y Eudocia 668
Washington D.C., Dumbarton Oaks.
10. *Romano II y Eudocia coronados por Cristo,* plaqueta de marfil, h. 945-949 668
París, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles.

11. *Veneración de las cadenas de san Pedro,* miniatura de un *Menologio de enero,* mitad del siglo XI 669
Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 521, fol. 105r.
12. *Veneración de las cadenas de san Pedro,* miniatura del *Menologio de Basilio II,* 985 669
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Gr. 1613, p. 324.
13. *San Zotikos,* miniatura de un *Menologio de enero* 670
Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 521, fol. 50v.
14. *San Orestes,* miniatura del *Menologio de Basilio II* 670
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Gr. 1613, p. 172.
15. *Josué enviando espías a la tierra de Ay* y *El regreso de los espías,* miniatura de un Octateuco del Monte Athos, finales del siglo XIII 673
Monte Athos, ms. Vatopedi 602, fol. 353v.
16. *Josué enviando espías a la tierra de Ay* y *El regreso de los espías,* miniatura de un Octateuco vaticano, siglo XII 673
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Gr. 746, fol. 447v.
17. *Josué enviando espías a la tierra de Ay,* miniatura del *Rótulo de Josué,* siglo X 673
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Pal. Gr. 431, fol. 447v.
18. Estambul, San Salvador de Cora (Kariye Camii), *José despidiéndose de la Virgen,* mosaico, h. 1316-1321 674

Índice de ilustraciones fuera de texto

El tiempo
Medición – organización – representación

1. Chartres, catedral, Ángel con reloj de sol, mitad del siglo XII 385
   Foto M. Guglieminotti.
2. Rostock, iglesia de Santa María, Reloj astronómico, 1472, detalle 386
   Foto M. Jeiter.
3. *Enero,* miniatura del Salterio del *landgrave,* 1210-1213 387
   Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. HB II 24, fol. 1v.
4. *El ciclo de la vida,* miniatura del Salterio de Robert de Lisle, antes de 1339 388
   Londres, The British Library, ms. Arundel 83, fol. 126v.
5. París, Notre-Dame, Puerta de la Virgen, *La vejez,* primera mitad del siglo XIII, detalle 389
   Foto M. Guglieminotti.

El mundo ultraterrenal
El Juicio final y el destino de las almas

6. Loreto Aprutino, iglesia de Santa Maria in Piano, *Juicio universal,* fresco, comienzos del siglo XV 390
   Foto Scala, Florencia.
7. Andrea Bonaiuti, *La bajada de Cristo al Limbo,* fresco, h. 1366-1368, detalle 391
   Florencia, Santa María Novella, Capilla de los Españoles. Foto Scala, Florencia.
8. Tommaso y Matteo Biazaci, *El Limbo de los niños,* fresco, 1483, detalle 392
   Albenga, iglesia de San Bernardino. Alinari.
9. *El infierno cerrado por un ángel,* miniatura del «Salterio de Winchester», mitad del siglo XII 393
   Londres, The British Library, ms. Cotton Nero C. IV, fol. 39r.
10. Maestro de Boucicaut, *El infierno,* miniatura del *De civitate Dei* de san Agustín, h. 1410-1420 394
    Baltimore, The Walters Art Museum, ms W. 770, fol. 227v.
11. *El paraíso terrenal,* miniatura del misal de Bedford, 1423-1430 395
    Londres, The British Library, Add. 18850, fol. 14.

12. Enguerrand Quarton, *Coronación de la Virgen,* pintura sobre tabla, 1453-1454 396
Villeneuve-lès-Avignon, Museo Pierre de Luxembourg.
Foto Alinari / Giraudon / Bridgeman.
13. Bastiano de Todi (?), *El Purgatorio y la Virgen,* fresco del siglo XIV (¿1346?) 396
Todi, San Francesco al Borgo Nuovo. Foto Alinari.

EL MUNDO FÍSICO

14. Richard de Haldingham, *Mappa Mundi,* tinta y aguada sobre pergamino, hacia 1290 397
Hereford, catedral. Foto Alinari / Bridgeman.

El campo

15. Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del Buen Gobierno,* fresco, 1338-1339, detalle 398
Siena, Palacio Público, Sala de la Paz. Foto Scala, Florencia.
16. *San Eldrado trabajando en el campo,* fresco, h. 1096-1097, detalle 400
Susa, Abadía de Novalesa, Capilla de San Eldrado. Foto Gilardi.
17. *Vivarium,* miniatura de las *Institutiones* de Cassiodoro, siglo VIII 401
Bamberg, Staatsbibliothek, ms. Patr. 61, fol. 29v.

La montaña

18. *La subida al monte de Abraham con Isaac,* fresco, comienzos del siglo XIII, detalle 402
Grissiano (Tesimo), iglesia de San Jacopo. Foto Drescher.

El mar

19. Ambrogio Lorenzetti (?), *Vista de una ciudad sobre el mar,* temple sobre tabla, h. 1340 403
Siena, Pinacoteca Nacional. Foto Scala, Florencia.

EL MUNDO CONSTRUIDO
Confines, murallas, puertas

20. *La Britannia,* miniatura de una copia de la *Notitia Dignitatum,* siglo XVI 404
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 10291, fol. 212r.
21. *Encuentro entre Rebeca y Eliazar,* miniatura de la «Génesis de Viena», primera mitad del siglo VI 405
Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Theol. Gr. 31, fol. 13r.

22. Reichnau, *La danza de Salomé,* miniatura del *Evangeliario de Otón III,* hacia 1000 406
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 4453, fol. 107r.
23. *San Mateo,* miniatura de los Evangelios llamados de los Celestinos, mitad del siglo XI 407
París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1171, fol. 17v.
24. Ferrara, Casa Romei, *El Mapamundi,* fresco, 1360-1370, detalle de la *Prudencia* 408
Foto Gavagna.

La ciudad representada

25. Cimabue, *Ytalia,* fresco, finales del siglo XIII, detalle 409
Asís, San Francisco, Basílica Superior, Bóveda de los Evangelistas.
Foto Scala, Florencia.
26. Cristoforo da Bologna, *Modelo de Bolonia presentado por san Petronio,* temple sobre tabla, segunda mitad del siglo XIV, detalle 410
Bolonia, Pinacoteca Nacional.
27. Taddeo di Bartolo, *San Gimignano bendice la ciudad que lleva su nombre,* temple sobre tabla, 1395, detalle 410
San Gimignano, Museos Cívicos. Foto Scala, Florencia.
28. Mattia di Nanni, *Siena,* taracea, h. 1430 411
Siena, Palacio Cívico, Antecapilla. Foto Alinari.
29. *Vista de Pisa,* fresco, siglo XV, detalle 412
Pisa, iglesia de San Nicola. Foto Ficelli.

LUGARES DEL PODER
Torres, motas, castillos, abadías

30. *Florencia bajo el manto de la Virgen,* detalle de la *Virgen de la Misericordia,* fresco, 1342 413
Florencia, Loggia del Bigallo. Foto Scala, Florencia.
31. Giusto de Menabuoi, *Padua y san Antonio,* fresco, tercer cuarto del siglo XIV 413
Padua, basílica de San Antonio, Capilla Belludi. Fototeca Messaggero S. Antonio Editrice. Foto M. Tosello.
32. *Guillermo ataca la mota de Dinant,* detalle del «Tapiz de Bayeux», lana sobre lino, hacia 1082 414
Bayeux, Musée de la tapisserie. Foto Alinari / Bridgeman.
33. Simone Martini, *El asedio de Montemassi,* fresco, h. 1330 414
Siena, Palacio Público, Sala de los Nueve. Foto Scala, Florencia.
34. Hermanos de Limbourg, *Fiesta del Arcángel san Miguel con la Abadía de Mont-Saint-Michel,* de las *Très Riches Heures du Duc de Berry,* miniatura, antes de 1421 416
Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 192r. © Photo RMN-R. G. Ojeda.

OTROS LUGARES

1. Bartolomé Ánglico, *El universo,* del *Livre de la propriété des choses,* miniatura, siglo XV 481
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 9140, fol. 159r.

Ciudades simbólicas

2. *La Jerusalén celestial,* miniatura del *Commentarium in Apocalypsim* del Beato de Liébana, siglo XI 482
Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14-2, fol. 253v.
3. Saint-Bertin (?), *La ciudad de Jerusalén,* miniatura de un *Colectario,* 1170-1180 483
La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 75 F 5, fol. 1r.
4. *Babilonia,* miniatura de Cayo Julio Solino, *Collectanea Rerum Memorabilium,* comienzos del siglo XIV 484
Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 246 inf., fol. 63r.
5. *Roma con forma de león,* miniatura del *Liber Historiarum Romanorum,* finales del siglo XIII-comienzos del siglo XIV 485
Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek, ms. 151 in scrin., fol. 107v.

Países desconocidos

6. *El país de la India,* miniatura de la *Novela de Barlaam y Josafat,* siglo XII 486
Iviron (Monte Athos), ms. 463, fol. 3r.
7. *Mercaderes de viaje hacia Catai,* miniatura del llamado «Atlas de Carlos V», 1375 486
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 30, fol. 4r.
8. Otranto, catedral, mosaico del suelo, *Alejandro y los grifos alados,* 1163-1165 487
9. *Los perros de Alejandro Magno hacen huir a las mujeres salvajes,* miniatura de la *Novela de Alejandro,* siglo XIV 488
Venecia, Museo del Instituto Helénico de Estudios Bizantinos y Posbizantinos, ms. D, fol. 100r. Foto Martucci.
10. *Alejandro Magno en la isla de los faquires,* miniatura de la *Novela de Alejandro,* siglo XIV 489
Venecia, Museo del Instituto Helénico de Estudios Bizantinos y Posbizantinos, ms. D, fol. 113v. Foto Martucci.
11. *Ballena,* miniatura de un *Bestiario,* h. 1210 490
Oxford, The Bodleian Library, ms. Ashmole 1511, fol. 86v.
12. *León,* miniatura de un *Bestiario,* h. 1210 491
Oxford, The Bodleian Library, ms. Ashmole 1511, fol. 10r.
13. *Guepardo,* miniatura de un manuscrito español, 1300 492
Lisboa, Biblioteca Nacional, ms. il. 72, fol. 443r.

14. Maestro de Boucicaut, *La llanura de Caracoron y sus pueblos maravillosos,* miniatura del *Livre des Merveilles du monde,* h. 1411-1412 492
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2810, fol. 29v.

15. Maestro de Boucicaut, *La provincia de Caraian y sus animales maravillosos,* miniatura del *Livre des Merveilles du monde,* h. 1411-1412 493
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2810, fol. 55v.

16. Maestro de Boucicaut, *El viejo de la montaña,* miniatura del *Livre des Merveilles du monde,* h. 1411-1412 493
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2810, fol. 214r.

17. Maestro de Boucicaut, *La ciudad de Qunsay,* miniatura del *Livre des Merveilles du monde,* h. 1411-1412 494
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2810, fol. 67r.

Visiones y transfiguraciones

18. Opicinus de Canistris, *África y Europa,* dibujo a pluma sobre papel 495
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Lat. 6435, fol. 61r.

19. Opicinus de Canistris, *Autobiografía figurada* (calendario de fondo geográfico, con las fechas destacadas de su vida de 1297 a 1336), dibujo a pluma sobre papel, 1336 496
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, cod. Pal. Lat. 1993, fig. 20.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abegg, E. 261, 263, 264
Abelardo, Pedro 291, 363, 364
Acciauoli, Nerio (o Raniero I), duque de Atenas 619, 620
Acidini Luchinat, Cristina 478
Adalardo, abad de Corbie 554, 589
Adalberone de Laón 352
Adalberto, obispo de Bremen 466
Adalboldo de Utrecht 541
Adamnano, abad 450, 540, 541
Adela de Blois 579
Adelaida, condesa de Joigny 127
Adelaida de Borgoña, emperatriz, santa 352
Adelelmus, orfebre 453
Ademaro de Chabannes 453, 454, 577
Adolfo I, arzobispo de Colonia 343
Adriano, Publio Elio, emperador 421
Adriano II, papa 374, 377, 433
Adriano IV (Nicholas Breakspear), papa 377, 428, 429, 433, 437
Aelredo de Rievaulx 291
Aertsen, Jan A. 182
Agapito II, papa 421
Agateo, obispo y conde 336
Agilulfo, rey de los longobardos 347, 640
Agnello Ravennate 613
Agnolo di Tura 277
Agostino Novello, beato 269
Agrícola, santo 116, 117, 186, 187, 467, 507
Agustín, Aurelio, santo 113-115, 123, 124, 188, 189, 197-200, 203, 207, 285, 290, 291, 300, 304, 333, 346, 348, 362
Aimerico, cardenal 358
Aimoino, monje de Fleury-sur-Loire 258
Aimone, canónigo 477, 478
Alano de Lille 461
Alarico I 72
Alberico, abad, santo 357
Alberico de Montecassino 288
Albers, Bruno 566
Alberti, Leandro 233
Alberti, Leon Battista 244
Alberto Magno, santo 369
Albino, cardenal 419
Albrecht, Uwe 576, 577, 579
Alebrando, obispo de Bremen 466
Alejandro II (Anselmo da Baggio), papa 418, 429
Alejandro III (Rolando Bandinelli), papa 364, 377, 618
Alejandro III de Macedonia, *llamado* Magno 369
Alejandro IV (Rinaldo de los condes de Segni), papa 378, 441
Alejandro de Hales 369
Aleramici, familia 505
Alessandro di Telese 232
Alexander, Jonathan J. G. 90, 98, 456, 465, 636, 647

Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth 36
Alfonso II, rey de Aragón, I *como* conde de Cataluña 585
Alfonso II, rey de Asturias y León, *llamado* el Casto 600, 605
Alfonso IV, rey de Castilla y León, emperador 605
Alger de Lieja 207
Al-Idrisī 235
Alighieri, Dante 283, 288, 294, 296, 297, 305
Allen Brown, Reginald 271
Altenburg, Detlef 546
Althoff, Gerd 541, 545, 585
Alvermann, Dirk 548, 549
Al-Walīd 640
Amadeo de Hauterive, abad de Altacomba y obispo de Lausana 479
Amalario de Metz 207
Ambrosio, obispo de Milán, santo 37, 48-50, 54, 57, 58, 189, 253, 273, 326, 376, 473, 474
Ana de Schweidnitz, emperatriz 655
Anacleto II (Pietro Pierleoni), antipapa 49, 418
Anastasio I, emperador de Oriente 374
Anastasio IV, papa 377, 421
Anastasio Bibliotecario 374
Andaloro, Maria 227, 430, 436
Andenna, Giancarlo 612
Anderson, Jeffrey C. 671
Andreolli, Bruno 499-501
Andrés, apóstol, santo 458
Andreu, Michel 433
Angelo Clareno, *llamado* da Cingoli 370
Angelo dei Vezzosi 442
Angilberto de Saint-Riquier 605
Angilberto II, arzobispo de Milán 50, 58
Angiola, Eloise M. 642
Angiolini Martinelli, Patrizia 470, 472
Anglic de Grimoard 381
Aníbal 613
Aniko, escultor 652
Anjou, familia 380, 442, 583, 584, 590, 636, 637, 641, 642, 645
Anno, escriba 18, 138, 142, 254, 259, 328, 426, 433, 435, 465, 624, 625, 643
Anónimo Valesiano 535
Anselmo, escultor 363, 518
Anselmo de Havelberg 363
Antelami, Benedetto 30, 31, 56, 126, 127, 134, 467, 480
Antioco IV de Siria, *llamado* Epifane 614
Antoine, grabador 137, 138, 469
Antonacci, N. 537
Antonelli, Giuseppe 427
Antonelli, Roberto 255, 593
Antonino de Piacenza 466
Antonio, abad, santo 64-66, 237, 250, 328, 472
Antonio, patriarca de Constantinopla 108, 670, 676
Antonio da Sangallo 472
Antonio di Francesco da Barberino 245
Arbeiter, Achim 612
Arcangelli, Francesco 627
Arculfo, obispo 450, 451, 465, 477
Arduinici, familia 505
Arechi I, duque de Benevento 21
Arens, Fritz 569, 575, 579
Aristóteles 114, 369
Arlorio, Piero 75
Arnaldi, Girolamo 71, 378, 618
Arnaldo de Brescia 35
Arnoldo, fraile 369
Arnoldo de Lübeck 171, 550, 615, 616
Arnolfo di Cambio 434, 447
Arpad, dinastía 583, 644
Arrigo VII de Luxemburgo, *véase* Enrique VII, emperador
Arslan, Ermanno A. 631
Artberto, amigo de Conrado de Querfurt 257
Asch, Ronald G. 594
Ascheri, Mario 515, 531
Assandria, Giuseppe 531
Atanasio, santo 664
Atanasio bar Gumaye 665
Atsma, Hartmut 585, 603
At-Tabarī, Abū Gia'far Muhammad ibn Giarir 640
Aubert, obispo de Avranches 259, 260
Aue, Hartmann von der 576
Auerbach, Erich 283

Augusto, Cayo Julio César Octavio 96, 133, 134, 164, 165, 176, 262, 316, 420, 433, 520, 534, 580, 583, 603
Avilo de Tegernsee, abad 431
Avril, François 224
Azario, Pietro 234
Azzone dei Porcari 26
Azzone Visconti, señor de Milán 611

Baaken, Gerhard 570
Bachmann, Erich 609
Bagnoli, Martina 457
Balard, Michel 110, 112
Baldwin, John W. 557
Balzani, Ugo 567
Banchio, Giuseppe 500
Bandinelli, Rolando, *véase* Alejandro III, papa
Bandmann, Günter 21
Bange, Françoise 208
Bango Torviso, Isidro G. 600
Banti, Ottavio 222, 515
Baracchini, Clara 624
Barbarroja, *véase* Federico I Barbarroja, emperador
Barbero, Alessandro 79, 643
Bardi, familia 642
Barlow, Frank 590
Barnes, Carl F. jr. 461, 462
Barnett, Homer G. 14
Barni, Gian Luigi 519
Baron, Françoise 633
Baron, Hans 81, 245
Barone, Giulia 98
Barraclough, Geoffrey 82
Barral i Altet, Xavier 43, 171, 265, 271, 601
Bartolo de Sassoferrato 526
Bartolomé, apóstol, santo 316, 574
Baschet, Jérôme 211, 283, 284, 286, 290, 294, 298, 301
Basilio I, emperador de Oriente 103
Basilio I de Demetrio, gran duque de Vladimir y Moscú 111
Basilio II Bulgaroctono, emperador de Oriente 107, 109, 659, 669-671
Basilio de Cesarea, *llamado* el Grande, santo 654
Bassermann-Jordan, Ernst von 122
Baudot, Marcel 259
Baudouin de Rumigny 257
Baudri, arzobispo de Dol 256
Baudri de Bourgueil 579
Bayaud, Georges 479
Baxandall, Michael 144
Baylé, Maylis 272
Bazzana, André 181
Bean, George Edward 55
Beato Angélico 300
Beatriz de Lovaina 136
Beauneveu, André 630
Beaurepaire, Eugène de 261
Beccari, Battista 248
Becco, pintor 643
Bechmann, Roland 462
Beck, Hans-Georg 93, 97, 100
Becker, Johannes 91, 589
Becket, Tomás, *véase* Tomás de Canterbury
Bedini, Gilberto 222
Behling, Lottlisa 149
Bekker, Immanuel 103, 110
Béla III, rey de Hungría 583, 644
Beleth, Jean 206
Bellini, Giovanni, *llamado* el Giambellino 268
Bellomo, Manlio 559
Bellosi, Luciano 268, 269, 277
Belting, Hans 6, 19, 149, 599, 618
Bendix, Reinhard 540
Benedetto, Maria Ada 30, 126, 127, 257, 467, 480, 627
Benedicto I, papa 264
Benedicto II, papa, santo 264
Benedicto XI (Nicolò Boccasini), papa, beato 442
Benedicto XII (Jacques Fournier), papa 627
Benito de Alignan 256
Benito de Aniano, santo 205, 348
Benito de Norcia, santo 36, 36, 57, 64, 345, 346, 348, 349
Benjamín Ben Jonah de Tudela 219, 233
Benoît, Pierre 164, 171
Benoît de Sainte-Maure 511
Benson, Robert L. 81, 151

Benveniste, Émile 550
Benz, Karl Josef 546, 571
Benzone de Alba 472
Berengario II, rey de Italia 502
Berg, D. 369
Berg, Knut 141
Bergamini, M. 622, 625
Berges, Wilhelm 538, 587
Berghaus, Peter 35
Bernard, Philippe 600
Bernard du Bec 260
Bernardi, Jean 96
Bernardino de Siena, santo 250
Bernardo, Aldo S. 279
Bernardo, santo, obispo de Hildesheim 62, 312, 314, 318, 352, 357, 359, 361, 364, 376
Bernardo de Angers 258
Bernardo de Châtillon, *véase* Bernardo de Claraval
Bernardo de Claraval, santo 48, 53, 58-60, 62, 63, 130, 357, 358, 376, 450
Bernardo de Cuccinaco 440
Bernardo de Werden 37
Bernardo di Giovannetto, pintor 643
Bernhard, Walter 571
Bernhardt, John W. 537, 538, 546-548, 567, 584
Berns, Jörg Jochen 594
Bernstein, Alan E. 294
Bertelli, Carlo 50, 613
Bertrando del Poggetto 381
Besta, Enrico 519
Bethmann, Ludwig 264
Beumann, Helmut 534, 542, 551
Beutler, Christian 632
Beyreuther, Gerald 546, 571
Bezold, Gustav von 26
Bianchi, Enrico 220
Biasiotti, Giovanni 437
Bicchieri, Guala, cardenal 458
Bilfinger, Gustav 120
Billanovich, Giuseppe 281
Binding, Günther 59, 186, 556, 560, 561, 563, 566, 567, 569, 573, 575, 584, 611
Binski, Paul 609, 610, 614, 636
Biondo Flavio 73
Birke, Adolf M. 594
Birrel, R. G. 261
Bizzocchi, Roberto 83
Blaauw, Sible de 430
Blair, John 202
Blanc, François-Paul 524
Blanca de Castilla, reina de Francia 158
Blänkner, Reinhard 554
Bloch, Marc 503, 530, 538, 540
Blume, Dieter 618
Boase, Thomas S. R. 648
Boch, Rudolf 16
Boecio, Anicio Manlio Torquato Severino 59
Boffito, Giuseppe 224, 245
Bogliolo, Giovanni 287
Bognetti, Gian Piero 134
Bogoliubski, Andrej 640
Böhme, Horst Wolfgang 209
Bois, Guy 79, 85
Boiteux, Martine 423
Boleslao I Chrobry, rey de Polonia, *llamado* el Grande 606
Bollea, Luigi Carlo 514
Bologna, Corrado 235, 461, 467, 524, 565, 629
Bolognesi Recchi Franceschini, Eugenia 564
Bolton, Brenda 417, 433
Bonacini, Paolo 338
Bonifacio IV, papa, santo 347, 372, 436
Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa 370, 380, 422, 425-427, 433, 434, 436, 442-447, 628, 629
Bonis, Barthélemy 324, 326
Bonizone, reformador 341
Bonnassie, Pierre 78, 258
Bonnery, André 193
Bonnin, Th. 324
Bononio, obispo 467, 468
Bonte, Pierre 209
Bonvesin de la Riva 226, 236
Bony, Jean 27
Boor, Carl Gotthard de 658
Borchardt, Karl 575
Bordone, Renato 497, 513, 516, 518, 527, 531, 626

Borenius, Tancred 614
Borger-Keweloh, Nicola 27
Borgolte, Michael 419, 421, 433, 546
Bornheim gen. Schilling, Werner 45
Borromini, Francesco 472
Bortolotti, Lando 223, 233, 246
Boshof, Egon 540, 545, 547
Bosl, Karl 84, 363, 512, 581
Bossy, John 83
Bouard, Michel de 255, 258
Boucher, Guillaume 645, 651, 652
Boucheron, Patrick 611
Bougard, François 261
Bougy, Catherine 261
Bouquet, Martin 573
Bouras, Charalampos 659
Bourdieu, Pierre 6, 554
Boureau, Alain 423
Bousquet-Bressolier, Catherine 228
Bouzy, Olivier 606
Bowden, William 79
Bowersock, Glenn W. 104
Bracciolini, Poggio 243
Bracons i Clapés, Josep 637
Braet, Herman 542
Branca, Vittore 72, 81
Brandán, santo 288, 347
Brandt, Michael 606
Branner, Robert 150, 160, 172, 457, 608, 644
Bratu, Anca 305
Braudel, Fernand 194
Braunfels, Wolfgang 53, 220, 235, 243, 606
Brehier, Louis 93, 94
Brenk, Beat 13, 21, 23, 24, 608
Brinkmann, Hennig 183
Britton, John 144
Brogiolo, Gian Pietro 78, 80, 218
Brown, Peter 79
Brugnolo, Furio 278
Brühl, Calrichard 533, 534, 537, 538, 542, 550, 556-560, 564-568, 570-572, 577, 583, 584, 587, 590
Brunelleschi, Filippo 143, 238
Brunello, Franco 268, 449
Brunhölz, Franz 127
Bruni, Leonardo 245, 246
Bruno I, arzobispo de Colonia 354
Bruno de Querfurt 541
Bruno de Segni, santo 440
Brush, Katharin 608
Bruto 167, 216
Bruzelius, Carolyne 645
Buccio di Ranallo 619, 620
Buchtal, Hugo 459
Buenaventura de Bagnorea, santo 293, 369, 370
Buffalmacco, Bonamico 296, 616
Bullogh, Donald 535
Bulst, Neithard 182, 194
Bumke, Joachim 546, 568, 575, 578-580, 582, 583, 587, 589, 591-593
Bünz, Enno 575
Burcardo, obispo de Worms 130, 555
Burckhardt, Jacob 41, 75
Burdino, Maurizio, *véase* Gregorio VIII, antipapa
Bury, John Bagnell 90, 94, 141
Buscheto (Buschetto), arquitecto 52
Busi, Giulio 219
Busse, Wilhelm 575, 589
Bustron, Florio 649
Büttner, Philippe 13
Byčkov, Viktor 108
Bynum, Caroline Walker 285, 299

Cadei, Antonio 583
Caetani, Benedetto, *véase* Bonifacio VIII, papa
Caetani, Pietro, marqués 443
Cairola, Aldo 279
Calderoni Masetti, Anna Rosa 461
Calixto II (Guido, conde de Borgoña), papa 363, 418
Callegari, Ennio 220
Cameron, Averil 80, 91, 94, 97, 104, 105, 108
Cammarosano, Paolo 499, 502, 515, 612, 619
Canart, Paul 671
Candela, M. 461
Canetti, Luigi 367
Cannarozzi, C. 250
Canossa, familia 341, 351, 379, 475

Cantarella, Glauco Maria 333, 337, 344, 350, 364
Cantimori, Delio 81
Canuto IV, rey de Dinamarca, santo 609
Capetos, dinastía 352, 530, 584, 633
Capitani, Ovidio 71, 73, 84, 369
Capo, Lidia 640
Capocci, Pietro, cardenal 425
Caprioli, Severino 625
Carbonell-Lamothe, Yvette 650
Carder, James Nelson 274
Carena, Carlo 113, 114
Carile, Antonio 90, 106, 110
Carli, Enzo 278, 279, 627
Carlomán, rey de Austrasia 337
Carlos I, rey de los francos y de los longobardos, emperador, *llamado* Carlomagno 21-23, 57, 77, 139, 144, 275, 337, 348, 373, 374, 428, 500, 502, 555, 561, 563, 568, 573, 580, 582, 587, 601-606, 609, 613, 632, 633, 635, 644, 656
Carlos I de Anjou, rey de Sicilia 590, 645
Carlos II, emperador, *llamado* el Calvo 35, 37, 60, 150, 431, 504, 561, 632, 639, 641
Carlos II de Anjou, rey de Sicilia, *llamado* el Cojo 442
Carlos III, emperador, *llamado* el Gordo 467
Carlos III de Durazzo, rey de Nápoles 615, 639
Carlos IV, emperador, I *como* rey de Bohemia 144, 147, 150, 152, 609, 627, 635, 637, 644, 645, 649
Carlos IV de Luxemburgo, emperador 616
Carlos V, emperador, I *como* rey de España 383, 608, 635
Carlos V, rey de Francia 144, 525, 629, 630
Carlos Martel, mayordomo de palacio de los francos 175, 337, 501, 613
Carlota de Lusignan, reina de Chipre 650
Carocci, Sandro 380, 440
Carolingios, dinastía franca 148, 204, 254, 270, 338, 374, 465, 473, 502, 566, 584, 611, 639
Caroto, Giovanni 241
Carozzi, Claude 288, 522
Carr, Annemarie W. 650, 651
Carrara, Enrico 220
Carta, N. 248, 436
Cartesio, Renato 185
Casagrande, Carla 298
Cascalls, Aloi 635
Casiana, monja 96
Casiano, Juan 134, 346
Casiodoro, Flavio Magno Aurelio 266, 267, 346
Cassanelli, Roberto 168, 171, 460
Castagnoli, Ferdinando 274
Castellano da Bassano 618
Castelnuovo, Enrico 9, 253
Castets, Ferdinand 606
Castracani, Castruccio 222, 627
Castritius, Helmut 534
Catalano, Pierangelo 90, 112
Caucci von Saucken, Paolo 226
Caumont, Arcisse de 40
Cavalli, Guglielmo 254
Cavallini, Pietro 366
Cavallini de' Cerroni, Giovanni 231
Cavallo, Guglielmo 71, 98, 239
Cazelles, Raymond 636
Ceaucescu, Nikolai 155
Celestino III (Giacinto di Pietro di Bobone), papa 420, 421, 429, 432, 439, 442
Celestino V (Pietro del Morrone), papa, santo 370, 426, 442
Cencio Camerario, *véase* Honorio III, papa
Cennini, Cennino 140, 268, 449
Cerf, Ch. 122, 197
Cesáreo, obispo de Arlés, santo 346
Cesáreo de Heisterbach 343
Cesaretti, Paolo 100
Cevini, Paolo 222
Cézanne, Paul 472
Chabot, J. C. 666
Chao Meng-fu 652
Chapeaurouge, Donat de 604
Chapelot, Odette 164, 171
Charles-Gaffiot, Jacques 650
Chastellain, Georges 528
Chateaubriand, François-René 153

Chaucer, Jeffrey 649
Cherniavsky, Michael 546
Cherubini, Giovanni 233, 278
Chiellini Nari, Monica 478
Chiffoleau, Jacques 305
Chiodi, Antonia 268
Chiovenda, Lucia 279, 281
Chittolini, Giorgio 85, 515, 527
Chouquer, Gérard 181
Christ, Wilhelm 96, 131, 603, 604
Christe, Yves 300, 301
Christie, Neil 79, 101
Chrysos, Evangelos 80, 90
Ciappi, Maurizio 253
Cicerón, Marco Tullio 123
Cimabue (Cenni di Pepo, *llamado*) 227, 237, 249, 250
Cipolla, Carlo Maria 257, 621
Cirilo de Tesalónica, santo 107
Ciro el Grande 613
Clara de Asís, santa 365
Clark, Kenneth 268
Clasen, Karl Heinz 644
Classen, Carl Joachim 215
Claussen, Hilde 60, 65
Claussen, Peter Cornelius 57
Claux de Werve 137
Clemente III (Guiberto de Rávena), antipapa 439, 442
Clemente IV (Guido Fulcoli), papa 442
Clemente V (Beltrando de Goth), papa 344, 370, 442
Clemente VI (Pierre Roger), papa 326
Clístenes de Atenas 183
Clodoveo I, rey de los francos 144
Clotario II, rey de los francos 641
Cola di Rienzo 230, 615
Colb, Antonio 251
Colbert, Jean-Baptiste 595
Colli, A. 300
Colombano, santo 372
Colonna, familia 380, 426, 436, 437
Colonna, Giacomo 437
Colonna, Giovanni 160
Colonna, Pietro, cardenal 437
Columba (Colomba), santo 347
Colvin, Howard Montagu 132
Comba, Rinaldo 255, 271
Comez, Giorgio 622, 625, 643
Conant, Kenneth John 53, 355
Concioni, Graziano 623, 627
Condello, Emma 434
Conrad, Hermann 524, 558
Conrado II, emperador, *llamado* el Sálico 46, 340, 512, 539, 542, 547, 555, 561
Conrado de Querfurt 257
Constable, Giles 81, 90, 101, 590
Constantino I, emperador, *llamado* el Grande 420, 422, 423
Constantino II, emperador 666
Constantino VII Porfirogénito, emperador de Oriente 103
Constantino Lipsio 659
Constanza de Arlés, reina de Francia 139
Contamine, Philippe 258, 271, 278, 510
Contini, Gianfranco 279
Copet-Rougier, Elisabeth 188
Coppo di Marcovaldo 626
Corner, familia 649
Corradino de Suabia 442
Corrie, Rebecca 626
Corti, Maria 226, 462
Cosentino, Salvatore 71
Cosma, marmolista 425
Costanza de Altavilla, emperatriz 379
Courcelle, Pierre 266, 267
Coureas, Nikolaos 651
Courtenay, Lynn T. 38
Cracco, Giorgio 618
Cracco Ruggini, Lellia 73, 76
Craemer-Ruegenberg, Ingrid 59
Cratete, comediógrafo 17
Cratino, comediógrafo 17
Crea, Benedetta 564
Cremonesi, Bianca Maria 503
Cristiani Testi, Maria Laura 222
Croke, Brian 75
Cunegunda, emperatriz, santa 138
Cuniberto, obispo de Turín 257
Cuozzo, Enrico 591

Ćurčić, Slobodan 647
Cursente, Benôit 208
Curtius, Ernst Robert 153, 255, 461
Curuni, Spiridione Alessandro 647
Cutler, Anthony 653, 654, 659, 665, 667

Dabord, Michel 262
Dagoberto, rey de los francos 336, 641
Dagron, Gilbert 96, 104-106, 108, 597, 663, 666
Dahlhaus, Joachim 572
Dain, Antoine 107
Damiano, abad 475
Damonte, Mario 328
Daniel, profeta 61
Daniele, I 253, 508
Dante Alighieri, *véase* Alighieri, Dante
Dardanello, Giuseppe 221
Darwin, Charles Robert 149
Dati, Gregorio 74, 230, 233, 236, 242, 246
David-Roy, Marguerite 650
Davidsohn, Robert 276
De Angeli, Elena 289, 366
De Jonge, Krista 591
De Lisle, Robert 125
De Lubac, Henri 207
De Pieri Bonino, Maria Luisa 283
De Seta, Cesare 217, 222, 229
Deér, Joseph 421, 583
Degenhart, Bernhard 280
Dehaisnes, Chrétien-César-Augusto 136, 139
Dehio, Georg 26
Deichmann, Friedrich Wilhelm 39, 470
Del Arco, Ricardo 117, 118, 131, 144, 145, 149, 228, 248, 250, 269, 477, 612, 635
Del Re, Giuseppe 232, 530
Delaborde, H. François 262
Delehaye, Hippolyte 676
Della Quercia, Jacopo di Pietro di Agnolo 67
Della Terza, Dante 283
Delmati, Grazia 268
Delogu, Paolo 73, 74, 76, 78-80, 83, 600
Delort, Robert 258, 271, 278
Demoriane, Hélène 605
Demus, Otto 270, 459
Depraetere-Dargery, M. 204
Deresényi, Dezso 644
Deschamps, Paul 129, 131, 133, 256, 257, 259, 271, 466
Descimon, Robert 182
Desiderio, abad 36, 474
Desiderio de Montecassino 36, 37, 48, 474
Deuber-Pauli, Erika 460, 479
Deuchler, Florens 635, 636
Devisse, Ernest 73
Di Mauro, Leonardo 222
Di Palma, Maria Teresa 245
Didier, R. 139
Diemer, P. 115
Dietl, Albert 127, 135, 467, 476
Difilo, comediógrafo 17
Dilcher, Gerard 509
Dilcher, Hermann 558
Dilke, Oswald Ashton Wentworth 217, 274
Dinzelbacher, Peter 288
Diocleciano, Cayo Aurelio Valerio, emperador 75, 79, 92
Dión Cassio Cocceiano 534
Dión Crisóstomo 17
Dión de Prusa 17
Ditmaro de Merseburg 37, 559, 580, 581
Djurić, Ivan 111
Djurić, Vojislav J. 646
Dockès, Pierre 185
Dohrn-van Rossum, Gerhard 120, 122
Domingo de Guzmán, santo 328, 364, 365
Donatello 143
Donati, Claudio 526
Donato, Maria Monica 617
Donato, pintor 615
Donin, Richard Kurt 51
Donizone de Canossa 351
D'Onofrio, Mario 435, 436, 444, 563
Dopsch, Alfons 76, 77, 558
Dormeier, Heinrich 474
Dosdat, Monique 259
Dotti, Ugo 280
Dotzauer, Winfried 546, 571
Doukai, familia 668
Drabek, Anna Maria 546

Draper, Peter 608
Du Puy de Clinchamps, Philippe 525
Duby, Georges 176, 253, 508, 510, 511, 538, 542, 545, 550
Duccio di Buoninsegna 221, 626, 627
Ducellier, Alain 91, 100, 105, 112
Duchesne, Louis 419, 421
Duchet-Suchaux, Gaston 275
Dudon de Saint-Quentin 260, 578
Dufraigne, Pierre 546
Dufresne, S. 152
Dučev, Ivan 112
Dülmen, Richard van 551
Dümmler, Ernst 21, 216, 229
Dunlap, Thomas 546
Duns Scoto, John 211
Durando di Troarn 207, 208
Durliat, Jean 78
Durliat, Marcel 609, 611, 645
Dustan, arzobispo de Canterbury, santo 465
Duval, Noël 201, 203
Dvořaková, Vlasta 649
Dykmans, Mark 433

Eberle, Matthias 281
Ecclesio, obispo de Rávena 470, 471
Edgerton, Samuel 620
Edson, Evelyn 275
Eduardo I, rey de Inglaterra 133, 165, 609
Eduardo III, rey de Inglaterra, *llamado* el Confesor, santo 637
Eggebrecht, Arne 606
Egger, Hermann 428
Eginardo 560, 561, 601, 603, 613, 632
Ehlers, Joachim 544, 591
Ehrensperger Katz, Ingrid 217, 224, 227
Ehrhadt, H. 115
Ehrle, Franz 428
Eickhoff, Ekkerhard 583
Eldrado, santo 270, 457
Elena, santa 377, 421, 635, 667
Elías, fraile 368,
Elias, Norbert 57, 83, 253, 367, 368, 508
Eligio de Noyon, santo 456, 641
Ellero, santo 349, 352
Elze, Reinhard 563, 598
Emlen, Julia 626
Emmet, Alanna 91
Emmet, Dorothy 75
Enaud, François 260
Engelberto, arzobispo de Colonia 343, 344
Engels, Friedrich 193
Enguerrand III de Coucy 133, 577
Enguerrand Quarton 307
Enlart, Camille 26, 650
Enrique I, rey de Alemania, *llamado* el Pajarero 580
Enrique I, rey de Inglaterra y duque de Normandía 557, 588, 590
Enrique I de Lusignan, rey de Chipre 651
Enrique II, rey de Inglaterra y duque de Aquitania 583, 587
Enrique II de Babenberg, duque de Austria 46, 138, 148, 540, 541, 542, 561, 567, 591, 604
Enrique III, emperador, *llamado* el Negro 339-340, 353, 374
Enrique III, rey de Inglaterra 120, 132
Enrique IV, emperador 35, 36, 258, 316, 340, 428, 472, 640
Enrique V, emperador 362, 363, 418
Enrique VI, emperador 378, 379, 565, 580
Enrique VII de Luxemburgo, emperador 222, 559, 616
Enrique XII, duque de Baviera y Sajonia, *llamado* el León 275, 511, 577, 578, 591
Enrique de Maguncia 275
Epstein, Ann W. 90
Erffa, Hans Martin frhr. Von 587
Erhart, Gregor 171
Eric I Ejegod, rey de Dinamarca 314
Erler, Adalbert 422
Ermoldo Nigello 580, 613
Ernesto, monje 141
Esch, Arnold 583, 584
Esopo 453
Esteban, hijo de Esteban Cotroman 646
Esteban I, rey de Hungría, *llamado* el Santo 609
Esteban II, papa 337, 373, 424
Esteban IV, papa 424, 603

Esteban IX, papa 375
Esteban Cotroman, conde de Bosnia 646
Esteban Dušan, emperador de Serbia 646, 647
Esteban Harding, abad, santo 357
Étienne de Bonnueill 645
Eudes de Metz 22
Eudes Rigaud, arzobispo de Rouen 324
Eudocia, emperatriz de Oriente, mujer de Romano II 667
Eudocia Macrembolitissa, emperatriz de Oriente 667, 668
Eugenio III (Bernardo Paganelli), papa, beato 359, 376, 428, 429, 437, 440, 445
Euripides 672
Eusebio de Cesarea 95, 451
Eusebio de Vercelli, santo 455, 457
Evans, Helen C. 667
Ewig, Eugen 585, 587, 603
Eyck, Jan van 142, 152
Eyice, Semavi 644
Eyton, Robert W. 587
Ezequiel, profeta 245

Fabre, Paul 419, 423
Fabri, Felix 130
Falco, Giorgio 74
Falier, Marino 638
Falkenstein, Ludwig 561, 581, 603
Fanelli, Giovanni 219, 222, 229, 246, 249
Faronidi, familia 336
Fasoli, Gina 215
Fatouros, Georgios 657
Faucherre, N. 272
Fazio degli Uberti, *véase* Uberti, Fazio degli
Federici, Fabrizio 253
Federici, Renzo 451
Federico I, emperador, *llamado* en Italia Barbarroja 8, 219, 273, 368, 379, 517, 518
Federico I de Suabia, *véase* Federico I, emperador 8, 378, 517
Federico II, emperador 133, 139, 150, 368, 435, 443, 530
Federico II Babenberg, duque de Austria y Estiria, *llamado* el Belicoso 608
Federico II de Suabia, *véase* Federico II, emperador
Federico II Hohenstaufen, *véase* Federico II, emperador
Federico de Hohenstaufen, *véase* Federico I, emperador
Federico de Lorena, *véase* Esteban IX, papa
Feldges-Henning, Uta 269, 276
Feldmann, Hans-Christian 31
Felipe II Augusto, rey de Francia 164, 165, 176, 262, 316, 420, 433, 520, 583, 608
Felipe III, rey de Francia, *llamado* el Atrevido 137, 420
Felipe IV, rey de Francia, *llamado* el Hermoso 224, 316, 520, 633, 634, 636
Felipe VI, rey de Francia 636
Fenske, Lutz 556, 561, 565, 570, 572, 581
Ferdière, Alain 203
Fernando II de Aragón, II de Nápoles, II de Sicilia, *llamado* el Católico 559
Ferraris, Giuseppe 477
Ferretti, Rossana 443
Ferri, Caludio 623
Fett, Harry 644
Fiamma, Galvano 226, 227, 230, 245, 246
Fichtenau, Heinrich 544-546, 582, 585
Filemón, comediógrafo 17
Filieri, Maria Teresa 624
Filippo Calendario, cantero 638
Fillitz, Hermann 152, 636
Filoramo, Giovanni 108
Finlay, George 94
Fiore, Francesco Paolo 245, 368
Firpo, Luigi 600
Firpo, Massimo 73, 516, 522
Fitzstephen, William 216
Fixot, Dietmar 208
Flasch, Kurt 188
Flaubert, Gustave 145, 146
Flaviano, obispo 474
Fleckenstein, Josef 554, 569, 572, 573, 586, 587, 593, 603
Flink, Klaus 591
Floro, diácono de Lyon 207
Flury-Lemberg, Mechthild 635, 636

Focillon, Henri 143, 149
Folz, Robert 603, 605, 606, 609
Fonseca, Cosimo Damiano 208, 584
Fontaine, Jacques 86
Foresti, Jacopo Filippo 234
Forestié, Edouard 326
Foreville, Raymonde 259-262
Fortini Brown, Patricia 618, 625, 638
Foschi, Silvia 472
Foss, Clive 102
Fösel, Amalie 585
Fossi, Gloria 233, 426, 427
Foster, Robert 79, 84, 192, 208
Foucault, Michel 83, 538
Fournier, Gabriel 208
Fourquin, Guy 253, 254
Fowden, Garth 104
Fox-Friedman, Jeanne 478
Fracassetti, Giuseppe 221
Francesco di Neri da Volterra 624
Franchi, Antonio 442
Francisco de Asís, santo 163, 227, 237, 367
Francovich, Riccardo 74, 278
Frankl, Paul 145
Franklin, Simon 640
Franzoni, Claudio 470, 472
Fraser, Colin 449
Frati, Vasco 248, 367
Freeman, Ann 125, 656
Freund, Walter 34
Fried, Johannes 86
Friedland, Klaus 550
Friedman, David 221, 229, 235, 241, 242, 246, 247, 249
Frontino, Sexto Julio 274
Frugoni, Arsenio 433
Frugoni, Chiara 127, 193, 217, 229, 230, 234, 255, 278, 281, 297, 265, 367, 467, 478, 480
Frutaz, Amato 230, 238
Fulberto de Chartres 258
Fulcoino, obispo de Reims 632
Fulgencio de Ruspe, santo 188
Fumagalli, Vito 253, 339
Fursy 288
Fustel de Coulanges, Numa-Denis 78
Gaborit-Chopin, Danielle 454
Gaddi, Taddeo 268
Gadol, Jean 244
Galinié, Henri 203
Gall, Ernst 26, 243, 451-453
Gallina, Mario 89
Gallo, monje 347
Gambi, Lucio 227, 228, 244
Gamboni, Dario 631
Gandino, Germana 91
Ganzenmüller, Wilhelm 255-257
García de Cortázar, José Ángel 209
Gardelles, Jacques 576
Gardner, Jullian 425
Garroni, Roberto 466
Garzya, Antonio 17
Gaskell, George 449
Gasparri, Stefano 335, 336
Gatti, Raniero 442
Gatti Perer, María Luisa 229, 300
Gaudemet, Jean 210
Gauert, Adolf 565, 571, 573
Gauss, Karl Friedrich 185
Gautier Dalché, Patrick 275
Gay, Victor 119, 120
Gelasio I, papa 372
Gelasio II, papa 362, 418
Gelichi, Sauro 218
Gelmírez, Diego 342
Geoffrey de Monmouth 262, 478
Gerardo, abad 256
Gerardo, escultor 518
Gerardo, san 360
Gerardo de Frachet 366
Gerbert de Aurillac, *véase* Silvestre II, papa
Gerhoh de Reichersberg 363
Germán de San Martín de Tournai 140, 141
Germann, Georg 631
Gerstel, Sharon 675
Gertrudis de Nivelles, santa 139
Gervasio de Canterbury 131, 157, 166, 173
Gervasio de Tilbury 230
Gerville, anticuario 40, 145
Geymonat, Ludovico V. 463
Ghelardi, Maurizio 638

Gherardesca, Ranieri I della, *véase* Ranieri I della Gherardesca
Ghiberti, Lorenzo 143, 250
Ghignoli, Antonella 625
Ghilarducci, Giuseppe 623
Ghisalberti, Carla 238
Ghisello degli Ubaldini da Carda 624
Giardina, Andrea 76
Gibbon, Edward 91, 94
Gidon, F. 40, 145
Giesey, Ralph 546
Gil, Moshe 98
Gil de Albornoz 381
Gil Fernández, Juan 612
Gilberto Porretano 364, 376
Giliacchi, Giovanni 643
Ginzburg, Carlo 588
Giordano I, conde de Aversa y príncipe de Capua 24
Giordano de Pisa, *llamado* también de Rivalto, beato 298
Giotto di Bondone 140, 168, 227, 237, 268, 295, 365, 367, 426, 459, 615, 642
Giovanni de Parma 369
Giovanni de Sutri 427
Giovanni di Altavilla 587
Giovanni di Nicolao 616
Giovanni Francesco da Sangallo 472
Giovanni Pisano 135, 170
Giovannini, Carla 218
Giuliani, Maria Vittoria 550
Giuliano Argentario 470
Giunta Pisano 642
Giusto Menabuoi de Padua 228
Given-Wilson, Chris 590
Glacken, Clarence J. 256
Glica, Michele 110
Glukman, Max 550
Goderannus, monje 141
Godescalco de Orbais 57, 207
Goethe, Johann Wolfgang von 678
Goetz, Hans-Werner 225
Goffredo da Viterbo 579
Göhler, Gerhard 554
Göldel, Caroline 538, 556, 557
Golinelli, Paolo 476, 624
Gonter, miniaturista 645
Gonzalo de Berceo 262
Görich, Knut 541
Gorrini, Giacomo 627
Gouma Peterson, Thalia 663
Gousset, Marie-Thérèse 300
Gozberto, abad de San Gall 243
Gozzoli, Maria Cristina 227, 228, 244
Grabar, André 51, 598, 599, 639, 659
Grabar, Oleg 659
Graciano, canonista 363, 519
Grandi, Renzo 73, 344, 455, 474, 516, 629
Gregorio I, papa, *llamado* Magno, santo 216, 246, 334, 348, 567
Gregorio VI (Giovanni Graziani), papa 202, 374
Gregorio VII (Hildebrando), papa, santo 86, 374-377, 379, 423, 428, 476
Gregorio VIII, antipapa 340, 442, 447
Gregorio IX (Ugo de los condes de Segni), papa 365, 368, 369, 375, 378, 433, 440, 442-444, 446, 447
Gregorio X (Tebaldo Visconti), papa 86, 433, 434, 447
Gregorio de Nacianzo, santo 96
Gregorio de Tours 202, 216, 559
Gregorovius, Ferdinand 73
Gregory, Tullio 663
Grewe, Holger 563
Grierson, Philip 77
Griggio, Claudio 81
Grimm, Reinhold R. 300
Grimme, Ernst Günter 273, 605, 606
Groebner, Valentin 538
Grohmann, Alberto 218, 223
Grossi Bianchi, Luigi 220
Grünewald, Eckhart 542
Gucci, Giorgio 236
Gudin de la Brenellerie, Paul-Philippe 653
Guerra, Pietro II, obispo 49, 442
Guerreau, Alain 181, 182, 190-192, 197, 199, 208
Guerreau-Jalabert, Anita 188, 197, 205, 209
Guglielmo da Pastrengo 280

Gui, Bernard 366
Gui de Bazoches 257
Guiberto de Ravena, *véase* Clemente III, antipapa
Guicciardini, Francesco 559
Guido, emperador, II duque de Spoleto, rey de Italia 250
Guido, obispo de Módena 338
Guido Riccio da Fogliano 277
Guidoni, Enrico 225, 248
Guiduccio di Palmeruccio 623
Guigo I 355
Guillaume de Machaud, poeta 649
Guillermo I, príncipe de Orange, *llamado* el Taciturno 232
Guillermo I, rey de Inglaterra, *llamado* el Conquistador 262, 579
Guillermo I, rey de Sicilia 377
Guillermo II, rey de Sicilia 379, 475
Guillermo V, duque de Aquitania, *llamado* el Grande 577
Guillermo IX, duque de Aquitania, *llamado* el Joven 578
Guillermo de Andrés 439
Guillermo de Champeaux 362, 363
Guillermo de Nogaret 443
Guillermo de Occam 371
Guillermo de Rubruk 651, 652
Guillermo de Saint-Pair 261
Guillermo de Saint-Thierry 53
Guillermo de Sens 173
Guillermo de Volpiano 352, 468, 477-478
Guillermo el Bretón 262
Guillou, André 94, 100
Guitmondo de Aversa 207
Gundlach, Rolf 540
Gunn, William 145
Günther Grimme, Ernst 273
Gurevič, Aron Jakovlevič 242, 288, 551
Gussone, Nikolaus 35
Gutkind, Erwin A. 219-223
Gutscher, D. B. 43
Guy de Nivelet, señor de Geraki 647
Guyon, J. 201
Guyuk, gran khan de los mongoles 651, 652
Haas, Walter 45
Habsburgo, dinastía 23, 547, 637
Hacker-Sück, I. 608
Hahnloser, Hans R. 37, 122, 149, 173
Haines, Margaret 617
Hakom, obispo-príncipe 640
Haldon, John F. 102
Halfmann, Helmut 535
Halm, Carl 215
Hampe, Karl 21, 441
Hanley, Sarah 614
Harbouillet, Jean 136
Harley, John Brian 217, 229
Harris, Julie A. 605
Hartmann, Wilfried 76, 86, 576
Hārūn al-Rashid, califa 604
Harvengt, Philipp von 118
Harvey, Alan 110
Harvey, David 185
Harvey, Paul Dean Adshed 217, 229, 243
Hase, C. W. 143
Haskins, Charles Homer 81, 258
Hasse, Max 615
Haubrichs, Wolfang 560, 566
Hauck, Karl 60, 582, 613
Hausmann, Axel 561
Haverkamp, Alfred 531
Hazard, Harry W. 648
Hearn, Millard Fillmore 55
Heemskerck, Maarten van 564
Heers, Jacques 222, 232, 616
Hehl, Ernst-Dieter 589
Heidrich, Ingrid 341
Heikel, I. A. 655
Heimann, A. 152
Heimpel, Hermann 571, 613
Heinrichs-Schreiber, Ulriche 608
Heinzelmann, Martin 204, 210
Heinzer, Joachim 117
Heinzmohr, Gerd 226
Heitz, Carol 451, 602
Hen, Yitzhak 600
Hendy, Michael F. 99
Heraclio I, emperador de Oriente 97, 99, 100, 101, 104, 108

Herget, Elisabeth 587
Héritier, Françoise 188
Herklotz, Ingo 419, 421, 422
Herlihy, David 233
Hermans, Théo-Antoine 460, 464, 479
Hermes, Eberhard 5[illegible]
Herodes, tetrarca de Galilea, *llamado* Antipas 217, 676
Herodiano el Historiador 576
Herrin, Judith 333, 335, 376
Hervé, René 261
Hid[illegible], Gi[illegible] 1[illegible]
Higinio el Astrónomo 455
Himerio el Gramático 274
Hilario, obispo de Poitiers, santo 348
Hildebrando de Soana, *véase* Gregorio VII
Hill, George 64[illegible]
Hincmaro, arzobispo de Reims 544, 554, 560, 589
Hinkle, William M. 124
Hinrichs, Focke Tannen 183
Hinschius, Paul 337
Hirmer, Albert 270
Hirmer, Max 135
Hirschbiegel, Joerg 570, 592
Hodges, Richard 78, 79
Hoelscher, Uvo 569
Hoffmann, H. 22
Hoffmannsthal, Hugo von 113
Höfler, Otto 22
Holden, Anthony J. 262
Holenstein, André 546
Homero 100, 255
Homolka, Jaromír 644
Honorato de Lérins o de Arles, santo 347
Honorio III (Cencio Savelli), papa 344, 379, 437, 439, 440, 442, 447
Honorio IV (Giacomo Savelli), papa 436, 437, 441, 442
Honorio de Autun 117, 230, 231, 275, 291, 294
Hoock, Jochen 194
Höpfner, Wolfram 183
Horacio Flaco, Quinto 377
Hotz, Walter 571
Houben, Hubert 584
Hourlier, Jacques 259
Hubert, Hans W. 565
Hubert, Jean 147
Hucker, Bernd Ulrich 557
Hugger, Paul 546
Hugo, obispo de Rouen, Bayeux, París, abad de Jumièges y Saint-Wandrille 337
Hugo, Victor 143, 291, 362
Hugo I de Lusignan, rey de Chipre y Jerusalén 651
Hugo IV de Lusignan, rey de Chipre y Jerusalén 651
Hugo Capeto, rey de Francia 530
Hugo de Provenza, rey de Italia 338
Hugo de San Víctor 291, 362
Hugo de Semur 352
Hugo Scucito 349
Hugot, L. 563
Huizinga, Johan 81, 82, 153, 472, 528
Hulagu, Il-khan de Persia 651
Humberto de Romans 369
Humberto de Silva Cándida 374
Hunt, David 650
Huschner, Wolfgang 546, 548, 571
Hussey, John M. 94
Huth, Hans 138
Hutter, Irmgard 671
Huyskens, Albert 611

Iacobini, Antonio 430
Iacometti, Fabio 277
Ibarra y Rodríguez, Eduardo 558
Idung, monje 359
Ignacio el Diácono 655
Ildebrandino de santa Fiora 440
Imhoff, mercader 138
Imperale di Sant'Angelo, Cesare 515
Ingeborg de Dinamarca 158
Inocencio II (Gregorio Papareschi), papa 49, 343, 377, 421, 424, 429, 433, 443
Inocencio III (Giovanni Lotario de los condes de Segni), papa 84, 134, 342-344, 361, 365, 378, 379, 422, 427, 429, 430, 432, 433, 435-437, 439-441, 445-447

Inocencio IV (Sinibaldo Fieschi de los condes de Lavagna), papa 370, 377, 378, 421, 433, 435, 436, 441, 443
Insolera, Italo 238
Iogna-Prat, Dominique 290
Iohannes, pintor 640
Irsigler, Franz 194
Isabel Tudor, reina de Inglaterra 557
Isidoro de Sevilla, santo 86, 116, 123, 289, 337, 420, 543, 560
Iván IV, gran duque de Moscú y zar de todas las Rusias, *llamado* el Terrible 112
Iván Alexander, rey de los búlgaros 647
Ivo de Chartres 376

Jacob, Christian 231
Jacobo de Kokkinobaphos 671
Jacobsen, Werner 453, 560, 561, 580
Jacopo della Quercia 67
Jacques, Paul 255
Jacques de Frenne 136
Jacques de Nivelles 139
Jaeger, Charles Stephen 592
Jäggi, Carola 40
Jahn, Johannes 268
Jaime, artista 365
Jaime II, rey de Mallorca 609, 645
Jaime II de Cataluña y Aragón, I de Sicilia, *llamado* el Justo 644, 645
James, Mills R. 588
James, Montague R. 58
Jammer, Max 289
Janes, Dominic 599
Jannet, Monique 467, 468
Jano I de Lusignan, rey de Chipre 650
Jantzen, Hans 148
Jäschke, Kurt-Ulrich 585
Jasing, B. 528
Jean de Berry 118, 142
Jean de Joinville 651
Jean de La Grange de Saint-Martial 127, 128
Jean du Hem 139
Jenkins, Romilly 94
Jerónimo, santo 189, 346
Jeserich, Kurt E. A. 541
Joaquín de Fiore 368
Johanek, Peter 592
John, Herwig 549
Johnson, Charles 590
Jones, Arnold H. M. 79, 104
Jorge de Liechtenstein 272
Jorge de Nicomedia 671
Juan, duque de Borgoña, *llamado* Sin Miedo 137
Juan, monje 659
Juan I, papa, santo 364
Juan II, rey de Francia, *llamado* el Bueno 421, 636, 637
Juan X, papa 421, 664
Juan XV, papa 312
Juan XVII, papa 421
Juan XXI (Pietro di Giuliano), papa 442, 445
Juan Bautista, santo 467, 663
Juan Damasceno, santo 654, 660
Juan de Garlandia 119
Juan de Jandun 224
Juan de la Huerta 137, 138
Juan de Salisbury 360, 364, 376, 582, 587
Juan Evangelista, santo 664
Juan Gualberto, santo 354
Juana I, reina de Navarra, mujer de Felipe IV, rey de Francia 633
Juana II, condesa de Evreux, reina de Navarra 142
Judas Macabeo 614
Julián de Toledo 291
Juliano de Spira 367
Jussen, Bernhard 554
Justiniano I, emperador de Oriente 98, 564
Justiniano II, emperador de Oriente 599, 640
Juvenal, Décimo Junio 377

Kaegi, Walter E. 98
Kaftal, George 238
Kaiser, Gert 593
Kaiser, Reinhold 561, 581
Kalavrezou, I. 667
Kallab, Wilhelm 268
Kallenbach, Jozef 143
Kamp, Norbert 583, 584, 591

Kantorowicz, Ernst H. 378, 530, 531, 542, 546, 638
Kaplan, Michel 106
Kappel, Kai 584
Kaspers, Heinrich 561, 581
Kasten, Brigitte 554, 589
Kazhdan, Alexander P. 71, 90, 101, 102, 106, 109
Keldermans, familia 167
Kellenbenz, Hermann 559
Keller, Hagen 60, 513, 548, 549
Keller, Harald 587, 636
Kemp, Martin 450
Kendrick, Thomas Downing 148
Kerscher, Gottfried 476, 591
Kervyn de Lettenhove, Joseph, barón 528
Kessler, Herbert L. 459
Kimpel, Dieter 155, 156, 159, 171, 459, 460
Kinney, Dale 49
Kirsten, Ernst 101
Kitzinger, Ernst 21, 39, 458, 459, 466, 476
Klein, Bruno 27
Klewitz, Hans-Walter 546, 571
Klimt, Gustav 472
Klotz, Heinrich 29, 45
Klüpfel, Ludwig 558
Knaak, Alexander 584
Knappe, Karl-Bernhard 544
Koehler, Wilhelm 39
Köhn, Rolf 587
Koller, Heinrich 570, 592
Kollias, Ilisa 649
Kölzer, Theo 580, 591
Körner, Hans 210
Koselleck, Reinhart 81
Köstler, Andreas 170
Kraft, Adam 138
Kranemann, B. 115
Kraus, Henry 162
Krautheimer, Richard 17, 19, 151, 417, 428, 429, 451, 465, 466, 468, 471, 564, 601, 659
Krimm, Konrad 549
Kristeller, Paul O. 81
Krumbacher, Karl 99, 100
Krusch, Bruno 216
Kruse, Herwig 588-591
Kubach, Hans Erich 45, 54
Kubilai Khan, gran khan de los mongoles 652
Kuchenbuch, Ludolf 181
Kühnel, Bianca 193
Kurmann, Peter 29, 459
Kurze, Friedrich 35, 37

La Rocca, Cristina 78, 444
La Roncière, Charles-Marie de 258, 271, 278
Labande, Edmond-René 259
Labbé, Alain 611
Lacaze, Charlotte 224
Lachaud, Frédérique 588, 590
Ladner, Gerhart Burian 35, 151, 418, 635
Lahanopoulos, Frasse 639
Lair, Jules 260, 578
Lalli, Pina 542
Lalou, Elisabeth 590
Lambertini, Roberto 365
Lamberto de Hersfeld 258
Lami, Giovanni 142
Lammers, Walther 613
Lamp, Paul 271
Lamy, Marielle 211
Lane, Arthur 639
Lanfranco, arquitecto 174
Lanfranco de Pavía (o de Bec), arzobispo de Canterbury 207
Lang, Bernhard 299
Lanham, Carol D. 81
Lanza, Antonio 236, 616
Laplace, Pierre-Simon, marqués de 185
Lapo da Castiglionchio, el Viejo 245
Laporte, Jean 259
Lappenberg, Johann Martin 258, 320
Larner, John 626
Lasteyrie, Robert de 41, 53, 149
Laudan, J. 122
Laurent, Vidal 662
Lauwers, Michel 206
Lavedan, Pierre 217, 227
Lavin, Irving 21
Lazarev, Viktor N. 674
Lazzareschi, Eugenio 616

Le Brun, Charles 595
Le Goff, Jacques 41, 81, 82, 119, 120, 182, 190, 197, 211, 229, 242, 284, 289, 292, 293, 304, 306, 366, 448, 453, 540, 542, 545, 557, 585, 590, 638
Le Grand, Léon 164, 648, 662
Le Jan, Régine 347, 593
Le Maître, Philippe 603
Le Moiturier, Antoine 137, 138
Le Roy Ladurie, Emmanuel 287
Leanza, Sandro 266
Lecoq, Danielle 228, 275
Legner, Anton 57, 189, 615, 644
Lehmann, E. 152
Lehmann, Karl 558
Lehmann-Brockhaus, Otto 130, 131, 466
Lehnen, Joachim 546
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 185
Leistikow, Dankwart 584
Leith, James A. 595
Lejeune, Rita 260, 261
Lemerle, Paul 100, 105, 107, 109, 677
León, protospatario 659
León I, papa, *llamado* Magno, santo 418
León III, emperador de Oriente 97, 105
León III, papa, santo 337, 428, 577
León IV, papa, santo 230, 424, 428, 659
León VI, emperador de Oriente, *llamado* el Sabio 106, 107, 605
León IX (Brunone de los condes de Egisheim-Dagsburg), papa, santo 374, 378
Leonardo da Vinci 462
Leone, obispo de Vercelli 473-475
Leone Marsicano (Leone de Montecassino, *llamado*) 36
Leonico Tomeo, Nicolò 674
Leonor de Aquitania, mujer de Luis VII, rey de Francia, y luego de Enrique II, rey de Inglaterra 577
Leonor de Aragón, mujer de Pedro IV, rey de Aragón 637
Lett, Didier 306
Levillain, Léon 607
Lewis, Suzanne 120
Leyen, Friedrich von der 22
Lichnowsky, Karl Max 143
Lieck-Buyken, Thea von der 524
Liedet, Loyset 175
Lilie, Ralph-Johannes 101
Limburg, hermanos 142
Lindblom, Andreas 608, 644
Linder, Amnon 598
Lisini, Alessandro 277
Littlewood, A. R. 663
Liutprando, obispo de Cremona 91, 580
Liutprando, rey de los longobardos 216
Liver, Ricarda B. 423
Livrea, Enrico 93
Llywelyn ab Gruffydd, rey de Gales 165
Lo Monaco, Francesco 234
Lobbedey, Uwe 19
Loerke, William C. 459
Löffler, Karl 117
Lomartire, Saverio 613
Loomis, Roger S. 614
Lopez, Roberto Sabatino 77, 183
Lorenzetti, Ambrogio 140, 223, 250, 266, 267, 269, 273, 276-279, 617, 618
Lorenzetti, Pietro 626
Lorenzo di Niccolò 238
Lorren, Claude 204
Loseby, Simon T. 79, 101
Lot, Ferdinand 76
Lotario, rey de Francia 632
Lotario I, rey de Italia y emperador 352
Lotario II de Suplimburgo, emperador, III *como* rey de Alemania e Italia 377, 507
Lotz, Wolfgang 241
Lowden, John 672
Löwe, Heinz 22, 575, 576, 580
Lubkin, Gregory 594
Lucas, evangelista, santo 424
Luccari, Giacomo 646
Luchterhandt, Manfred 563, 564, 577
Lucio III (Ubaldo Allucingoli), papa 344, 379, 440
Luckhardt, Jochen 575, 576, 580
Ludovico, obispo de Toulouse, santo 636, 637
Ludovico I, rey de los francos y emperador, *llamado* el Pío 274, 362, 428, 578, 603, 632

Ludovico IV, emperador, *llamado* el Bávaro 150, 371, 636
Ludowici, Babette 562
Lüdtke, Alf 538, 539, 545
Ludwig, Friedrich 549
Luis I, rey de Hungría y Polonia, *llamado* el Grande 639
Luis IX, rey de Francia, santo 343, 425, 545, 557, 609
Luis XIV, rey de Francia, *llamado* el Rey Sol 595
Lunghi, Elvio 621
Lusignan, dinastía 118, 649-651
Lusuardi Siena, Silvia 541
Lutri, Angela 336
Luxemburgo, familia imperial 547
Luzzatto, Anna 461

Mabillon, Johanne 259, 286, 305
Maccarrone, Michele 417, 420, 427, 429, 431-433, 441
Maddalo, Silvia 426, 434
Maestro de Arturo 478
Maestro de Bamberg 31, 33, 34
Maestro de Jouvenal des Ursins 160
Maestro de Santa Margherita 30
Maestro del Códice de San Jorge 279
Magagnato, Licisco 268
Magdalino, Paul 92, 103, 111, 659
Maginardo 472
Magister Gregorius 243, 422, 427
Magnago Lampugnani, Vittorio 238
Magnus III Barfod, rey de Noruega 608
Magoun, Francis P. 315
Mahaut, condesa de Artois 136
Mahoma 74, 79, 100
Mahoma II Faith, sultán otomano 74
Maier, Franz Georg 93
Maiocchi, Rodolfo 621
Maiolo, abad de Cluny, santo 350, 352, 354, 356, 468
Maire Vigueur, Jean-Claude 171, 176
Malanima, Paolo 83
Malaspina, familia 514
Mâle, Émile 55, 64
Manaresi, Cesare 504
Mancini, Giovanni 643
Mancini, Girolamo 244
Mango, Cyril 100
Mann, Vivian B. 271
Manno Bandini da Siena 629
Mansi, Giovanni Domenico 655
Mantegna, Andrea 268
Manuel I Comneno, emperador de Oriente 110
Map, Walter 229, 361, 377, 588, 592
Maquiavelo, Nicolás 73
Marchal, Guy P. 190, 590
Marcial, Marco Valerio 377
Marco Aurelio 79, 421, 422, 534, 564, 602
Marconi, Paolo 245
Marcos, evangelista, santo 36, 50, 51, 238, 247, 265, 459
María de Hungría, reina de Sicilia 442
Marrou, Henri-Irenée 75
Martellotti, Guido 220
Martens, Mina 263, 264
Martín, santo 64, 117, 269, 346, 435
Martin, Thomas 569, 571
Martín IV (Simon de Brie), papa 346, 370, 442
Martín de Tours, santo 133, 335
Martinelli, Roberta 220, 233, 470, 472
Martini, Simone 141, 268, 269, 273, 276, 277, 621, 622, 636, 637
Martino Polono 437
Martoni, Nicola de' 648
Marx, Karl 193
Marziale Bartole, Paola 81, 258
Mas Latrie, Louis de 649
Mas Latrie, René de 640
Maschke, Erich 570
Massa, Renata 248, 617, 627
Matani, Atanzije 631
Mateo, apóstol, evangelista, santo 217, 284, 554
Mathews, Thomas F. 598, 599
Matías de Arras 645
Matilde, hija de Enrique XII, *llamado* el León 577
Matilde de Canossa 475
Matteo di Giovanni 645

Matteo Visconti, señor de Milán 611
Matthew Paris 120, 175, 228, 229, 322
Mattia de Papa 442
Mattia di Nani di Stefano (il Bernacchino) 238
Maurer, Helmut 540
Mauss, Marcel 538, 550
Maximiano, obispo de Rávena 226, 471, 472
Mayer, Theodor 548, 549, 587
Mazzarelli, P. 281
Mazzarino, Santo 75
Mazzatini, Giuseppe 623
Mazzucchi, Carlo Maria 93
McCormick, Michael 99, 546
McDonnell, Colleen 299
McKitterick, Rosamond 94, 540
Meckseper, Cord 564, 575, 577-579, 611
Medardo, santo 632
Meier, Hans-Rudolf 24
Meinwerk, obispo de Paderborn 17, 18, 19
Meischke, Rudolf 171
Meiss, Millard 119, 126
Memmi, Lippo 622, 636
Menant, François 507
Menclová, Dobroslava 649
Menozzi, Daniele 108
Mentré, Mireille 193, 300
Meo di Guido da Siena 250
Mercklin, Eugene von 59
Merimée, Prosper 143
Merlo, Grado Giovanni 344
Merovingios, dinastía franca 40, 203, 373, 499, 536, 559, 566, 635, 641
Mertens, Franz 143, 145
Metcalf, David M. 651
Metcalf, W. E. 667
Metodio, santo 107
Metz, Wolfgang 22, 135, 207, 215, 556, 559
Meyer, Heinz 200, 471
Meyvaert, Paul 651
Miccoli, Giovanni 85
Michel, F. 261
Michel, P. 122, 263
Michele Fuschi da Cesena 371
Mickwitz, Gunnar 76
Miethke, Jürgen 369
Miglio, Massimo 382
Migne, Jacques-Paul 259, 450, 587, 593, 654
Miguel, santo 48, 134, 139, 259, 260, 263, 264, 315, 349, 356, 457, 473, 612
Miguel III, emperador de Oriente 657, 658
Miguel Ángel Buonarroti 168, 170
Miguel de Siria 666
Mikdosich, Franz 111
Milanesi, Gaetano 222, 625, 626
Miller, Konrad 322
Millon, Henry 238
Mitchell, John 563, 564
Möbius, Friedrich 38
Moles, Ian 110
Moles, Phonia 110
Molho, Anthony 626
Möller, Lieselotte 128
Mollo, Emanuela 263
Momigliano, Arnaldo 73, 93
Mönch, G. 130
Mondino da Cremona 650
Mondzain-Baudinet, Marie-José 655
Monferrato, familia 527
Monge, Gaspard 185
Mongke, gran khan de los mongoles 652
Montagnani, Luciana 288
Montanari, Massimo 499-501
Montari Vergara Caffarelli, Paola 651
Montfaucon, Bernard de 142
Moorhead, John 75, 91
Moralejo, José Luis 612
Moravcsik, Gyula 91
Moraw, Peter 541, 572, 586, 592
Morena, Otón 517
Moretti, Italo 276, 277, 309
Morgan, Nigel 457
Morganstern, Anne McGee 128
Morghen, Raffaello 74
Mori, Attjilio 224, 245
Mornet, Élisabeth 192, 209
Morpurgo, Salomone 297
Morris, Richard 202
Morsel, Joseph 197
Mortet, Victor 129, 131, 133, 256, 257, 259, 271, 466

Möseneder, Karl 609
Mosselveld, J. H. van 167
Motzo, Bacchisio Raimondo 242
Mouriki, Doula 675
Müllejans, Hans 139
Müller, Jan-Dirk 593
Müller, Joseph 111
Müller, Rainer 592
Müller, Werner 230
Müller-Mertens, Eckhard 548, 549
Mullet, Margaret 97
Münster, Sebastian 234, 235, 315, 593
Muratore, Giorgio 245
Muratori, Ludovico Antonio 437
Mütherich, Florentine 35, 39, 605
Muthesius, Anna 640
Muzzarelli, Maria Giuseppina 347
Mylonas, Paul M. 660

Nagy, Josip 631
Nannipieri, Silvia 624
Nardella, Cristina 422, 427
Nees, Lawrence 453
Neitmann, Klaus 592
Nello de Tolomei, *véase* Tolomei, Nello de
Nelson, Janet 540, 600
Nemenoi, duque de los bretones 632
Nessi, Silvestro 625
Neugebauer, O. 119
Nicco Fasola, Giusta 136
Niccoli, Ottavia 528
Niccolò da Milano 56, 57
Nicéforo, patriarca de Constantinopla 91, 108, 655
Nicholas II de Saint-Omer, señor de Tebas 647
Nicola Pisano 136, 642
Nicolás, santo 314
Nicolás I, papa, santo 314, 337, 374
Nicolás II (Gherard de Borgoña), papa 374, 376, 442
Nicolás III (Giovanni Gaetano Orsini) 425, 433, 435, 436, 442, 446, 447, 636
Nicolás IV (Pietro Rainalducci), antipapa 433, 436, 437, 442
Nicolás V (Tommaso Parentucelli), papa 371, 382, 447
Nicolás de Douai 139
Nicolás de Mira o de Bari, santo 316
Nicolás de Munkathvera 314
Nicolás de Verdún 138
Nicolò, artista 263
Niederstätter, Alois 546, 570
Niehoff, Franz 575, 576, 580
Niero, Antonio 647
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 298
Nigellus Wireker 587
Nimmo, Mara 459
Nino, rey babilonio 124, 125, 234, 580, 661, 665, 667
Nitker, obispo de Frisinga 353
Noack-Haley, Sabine 612
Noailles, Pierre 107
Nolhac, Pierre de 279, 281
Norberto de Xanten 362
Noret, Jacques 664
Notke, Bernt 171
Notkero, Balbulo 555
Noyé, Ghislaine 74
Ntedika, Joseph 285
Nuti, Lucia 215, 231, 233, 251

Obertenghi, familia 505
Odilón, abad de Cluny 350-352, 356, 367
Odoacro 73, 93, 535
Odofredo, jurista 422
Odón de Cluny, santo 365
Odorannus, orfebre 139
Oexle, Otto Gerhard 106, 542
Ohlendorf, Eduard 558
Oikonomides, Nicolas 106
Olav II, rey de Noruega, santo 609
Olivetti, Carla 459
Olschki, Leo 651
Opicino de Canistris 234, 235, 236, 245
Opll, Ferdinand 550
Orderico Vitale 260, 587
Orígenes 39, 40, 49, 72, 79, 86, 96, 106, 121, 146, 147, 285, 300, 349, 355, 358, 364, 380, 472, 505, 605, 613, 678

Origgi, Gloria 449
Orlandi, Giovanni 254
Orosio, Paolo 275
Orsini, familia 436, 444
Orsini, Giovan Gaetano, *véase* Nicolás III, papa 425, 435, 436
Orsini, Matteo Rosso, cardenal 436
Ortalli, Gherardo 620, 647
Os, Henk van 627
Ostrogorsky, Georg 92, 93, 101, 109, 646
Oswald, Friedrich 147
Otavsky, Karel 635, 636
Otokar II, rey de Bohemia (Přemysl) 608
Otón, duque de Borgoña 136
Otón I, emperador y rey de Alemania, *llamado* el Grande 91, 148, 339, 352, 374, 465, 504, 516, 517, 540, 548, 551, 561, 580
Otón II, emperador y rey de Alemania 148, 374, 540, 548, 561
Otón III, emperador 35, 340, 354, 374, 541, 604-606, 640
Otón IV de Brunswick, emperador 439, 520
Otón de Frisinga 35, 540, 568, 582
Otones, familia 554
Ousterhout, Robert G. 467, 610, 660

Pablo de Latros, santo 676
Pablo de Tebas, santo 117
Pablo, apóstol, santo 35, 117
Pacaut, Marcel 357
Pace, Valentino 24, 199, 220, 221, 618
Pacher, Michael 138, 144
Pächt, Otto 269
Pacomio, santo 345
Pade, Marianne 594
Pagella, Enrica 449, 464
Pagnotti, F. 442
Palazzo, Eric 202, 276, 279, 437, 442, 565, 619, 622
Paleólogos, dinastía 95
Palladio, Andrea 144
Palmarocchi, Francesco 559
Palmegiani, F. 442
Palol, Pedro de 135
Panofsky, Erwin 37, 41, 151, 152, 211, 212, 269, 601
Pantaleón, pintor 664
Panza, Alberto 443
Paoli, Marco 616
Paolino Veneto, fraile 229, 238, 239, 436
Paolo Diacono 640
Paolucci, Antonio 467
Papageorghiou, Athanasios 650
Paranikas, Matthaios 96
Paravicini, Walter 448
Paravicini, Werner 588, 589, 590, 591, 593, 594
Paravicini Bagliani, Agostino 171, 176, 197, 342, 417, 419, 420, 424, 426, 427, 431-434, 436, 437, 442, 444, 445, 448, 479, 550, 594
Parra, Cecilia 476
Pascasio, Radberto 207
Pascual I, papa, santo 374
Pascual II (Raniero), papa 337, 357, 362, 374, 377, 418, 421, 427
Pasolini, Pier Paolo 533
Pašuto, Vladimir A. 112
Patlagean, Evelyne 98
Patria, Luca 263
Patricio, santo 304, 347
Patze, Hans 547, 586, 591, 594
Paulino de Burdeos, obispo de Nola, santo 34
Pauphilet, Albert 651
Pavan, Massimiliano 648
Pearsall, Derek 270
Pecoraro, E. 81
Pecoraro, Marco 81
Pedro I de Lusignan, rey de Chipre y Jerusalén 351, 374, 376, 418, 447, 649
Pedro II, obispo de Rávena 382, 469, 669, 670
Pedro III, rey de Aragón, II de Cataluña, I de Sicilia, *llamado* el Grande 376, 427, 429, 430, 432, 439
Pedro IV, rey de Aragón, III de Cataluña, *llamado* el Ceremonioso 428, 635, 637
Pedro Alfonso 593
Pedro Apóstol, santo 38, 55, 60, 117, 193, 230, 301, 339, 340, 349, 351, 372, 374, 376,

380, 417, 420, 421, 427-437, 439, 446, 447, 457, 458, 593, 615, 669, 670
Pedro Damián, santo 340, 349, 351, 354, 374, 593
Pedro de Blois 587, 592
Pedro Juan Olivi 370
Pejrani Baricco, Luisella 468, 478
Penco, Gregorio 62
Penndorf, Ursula 295
Pensabene, Patrizio 49
Pentcheva, Bissera V. 667
Pepin de Huy, Jean 150
Perillo, Francesco S. 108
Périn, Patrick 204
Peroni, Adriano 50, 217, 266, 270, 455, 470, 473
Perrier, Joseph Louis 232
Peruzzi, Baldassarre 472
Pesci, B. 312
Pesez, Jean-Marie 271
Peterborough, Benedict von 316, 348
Petit, M. 127, 164, 204
Petralia, Giuseppe 77
Petrarca, Francisco 120, 142, 220, 221, 234, 279-281
Petrasch, E. 150
Petronio, santo 67, 233, 379
Petruccio di Cerondo, pintor 616
Petruccio di Lucca 615
Peyer, Hans-Conrad 537, 538, 546, 550, 551, 554, 555, 557, 559, 570, 572, 582, 583, 587, 589
Philipp, Klaus Jan 168
Piazza, Andrea 513
Picard, Jean-Charles 201, 421
Pieri Buti, Luigi 440
Pierleoni, Pietro, *véase* Anacleto II, antipapa
Pierre de Agincourt 641
Pierre de Montreuil 461
Pietro, obispo de Vercelli 468
Pietro de Éboli 580
Pietro Lombardo 291
Pietro Mallio 432
Piglione, Cinzia 473, 474
Pinder, Wilhelm 148
Pinzi, Cesare 442
Pío II (Eneas Silvio Piccolomini), papa 382, 383
Piovanelli, Gaetano 248
Pipino III, *llamado* el Breve 336, 337, 373, 375, 382, 600
Pirenne, Henri 76, 77
Pitágoras 123, 183
Pizzamiglio, Gilberto 81
Platón 114, 369
Plinio el Viejo 275, 279, 281
Podskalsky, Gerhard 95
Pohl, Walter 79, 334, 335
Poirion, Daniel 300
Polacco, Renato 51
Poleggi, Ennio 220, 222
Polica, Sante 83
Pomian, Kristzof 75
Pompeyo Festo 424
Popp 143
Poppone, patriarca de Aquileya 340
Porsia, Franco 233
Potthast, August 427, 436, 441
Pratesi, Luigi 230
Prestwich, John O. 590
Previtali, Giovanni 267, 268
Prigent, Claude 645
Prinz, Friedrich 336, 339
Prodi, Paolo 83, 87
Proust, Marcel 153
Provero, Luigi 509
Prudencio Clemente, Aurelio 453
Puccinelli, Giuliana 220, 616
Pucelle, Jean 142
Puhle, Martin 562
Puig i Cadafalch, Josep 147
Puppi, Lionello 233, 267

Quaglio, Domenico 143
Quaini, Massimo 239
Quarta, Daniela 594
Quicherat, Jules 143
Quinault, Roland 94
Quintavalle, Arturo Carlo 30, 475
Quintavalle, Ferruccio 621

Raaflaub, Kurt 626
Rabano Mauro 207, 290, 503
Radke, Gary M. 441, 442, 444, 445, 564, 584
Ragghianti, Carlo Ludovico 229
Ragotzky, Hedda 635
Raguin, Virginia 608
Rahewin, cronista 568
Raimundo IV, conde de Toulouse y marqués de Provenza, *llamado* también Raimundo de Saint-Gilles 44
Rajna, Pio 643
Ramiro I, rey de Asturias 612
Ramy 143
Randsborg, Klaus 99
Ranieri I della Gherardesca, señor de Pisa 616
Raschellà, Fabrizio 315
Raspi-Serra, Joselita 60
Raterio, obispo de Verona 551, 554
Ratramno de Corbie 207
Raulff, Ulrich 542
Rausch, Wilhelm 591
Rava, Antonio 464
Recht, Roland 171, 453, 460, 461, 634
Redi, Fabio 232
Reichert, Folker 594
Reinhard-Felice, Mariantonia 50
Reinhardt, H. 133
Reinke, Martina 549
Renouard, Yves 324, 326
Renoux, Annie 560, 561, 570, 576, 589
Repici Cambiano, Luciana 102, 190
Reuling, Ulrich 572
Revel, Jacques 190
Reveyron, N. 192
Ricardo, David 185
Ricardo I, conde de Aversa y príncipe de Capua 24
Ricardo I, rey de Inglaterra, *llamado* Corazón de León 164, 176, 177, 316
Ricardo II, rey de Inglaterra 316, 362, 636
Ricardo de Holdingham 229
Ricardo de San Víctor 64, 362
Riccetti, Lucio 617, 626
Ricci, Giovanni 218, 219, 233, 235
Ricci, Pier Giorgio 220
Riccobaldo da Ferrara 234
Rich, John W. 78
Richardson, Henry F. 557, 587, 590
Riché, Pierre 576, 611
Riedmann, Josef 594
Riegl, Alois 76
Riemann, Bernhard 185
Riemenschneider, escultor 138, 144
Rigaudière, Albert 520
Riley-Smith, Jonathan 651
Rinaldi, Rossella 373
Rizzoni, Giovanni 530
Robecchi, Franco 248
Robert de Torigni 260, 261
Robert Grosseteste 589
Robertini, Luca 258
Roberto II, conde de Artois, *llamado* el Ilustre o el Noble 614
Roberto II, rey de Francia, *llamado* el Pío 139
Roberto de Anjou, rey de Sicilia 636, 637, 642
Roberto de Clari 607
Roberto de Molesmes, santo 357
Roberto Guiscardo 378
Rödel, Volker 581
Rodolfo IV, duque de Austria 636, 637
Rodolfo el Glabro 254, 259, 454
Rofredo Epifanio de Benevento 558
Röhrig, Floridus 138
Romanini, Angiola Maria 424-426, 433, 435, 455
Romano, canónigo de San Pedro 432
Romano, Giovanni 253, 263, 265, 267, 270, 457, 473, 474
Romano, Mariolina 120
Romano, Ruggiero 227
Romano, Serena 425, 459
Romano, Sergio 425
Romano II, emperador de Oriente 337, 641, 667, 668
Romano IV Diógenes, emperador de Oriente 92, 372, 667, 668
Romualdo, santo 354
Rómulo Augústulo 73, 93
Ronchey, Silvia 106
Röntgen, M. 611
Ronzani, Mauro 620

Rosafio, P. 104
Rosenberg, Marc 474
Rösener, Werner 197, 556, 581, 582, 589
Rosenwein, Barbara H. 204
Rossi, Pietro 104
Rossi Caponeri, Marilena 626, 628
Röttgen, Herwarth 426
Rouche, Michel 78
Roversi, Alessandro 229
Rubinstein, Nicolai 72
Rudolf von Ems 580
Rueß, Karl Heinz 371
Ruggero II, rey de Sicilia 458, 475, 583, 639
Ruiz de la Peña Solar, Juan I. 605
Rutebeuf 371, 372

Saboya, dinastía 324, 327, 583
Sacchetti, Franco 616, 642
Sagulo, Saverio 340
Saint-James, F. 272
Saint-Omer, familia 322, 647, 648
Salerno, Paola 314, 428, 464, 563
Salimbene de Adam 247, 368
Salomé, hija de Herodías y de Herodes Filipo 217
Salrach, Joseph M. 43
Salter, Elizabeth 270
Salvini, Roberto 479
Salzman, L. F. 140
Samaritani, Antonio 354
Sánchez-Albornoz, Claudio 585
Sandler, Lucy Freeman 125
Sanpaolesi, Piero 51
Sansterre, Jean-Marie 599
Santaniello, Carlo 511
Santiago, apóstol 273
Sapin, Christian 47, 467, 468
Saraina, Torello 241
Sauerländer, Willibald 31, 66, 113, 118, 124, 127, 146, 151, 152, 480, 608
Saurma-Jeltsch, Lieselotte E. 561
Sava, Santo 647
Savelli, Pandolfo 621
Savio, Fedele 468
Saxer, Victor 200, 202
Sayers, Jane 520
Sayles, George O. 557, 587, 590
Sbarbaro, Camillo 145
Scaglione, Aldo 593
Scalia, Giuseppe 247
Scattone, Giuseppe 17, 466, 471, 564, 601
Schade, Heinrich 65
Schadek, Hans 546
Schaller, Hans Martin 546, 571
Schama, Simon 281
Schapiro, Meyer 59, 147, 471
Schedl, Barbara 608
Scheibelreiter, Georg 547
Scheller, Robert 454, 457
Schenkluhn, Wolfgang 27
Schilling, Diebold 45, 172
Schimmelpfennig, Bernhard 420, 433, 613
Schivelbusch, Wolfgang 185
Schlosser, Julius von 24, 130, 157, 451, 613
Schmale, Franz Josef 517, 565
Schmid, Peter 572, 585
Schmidt, Hans Joachim 190
Schmidt, Paul Gerhard 586, 588
Schmidt, Roderich 547, 555
Schmitt, Annegritt 280
Schmitt, Jean-Claude 190, 197, 287
Schmitt, John 648
Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf 146
Schmugge, Ludwig 570
Schmuttermayer, Hans 453
Schnaase, Carl 143
Schneider, Hans-Peter 586
Schneider, Jürgen 587
Schneider, Reinhard 541, 544, 547, 548
Schneidmüller, Bernd 539, 591
Schnitzler, Hermann 21
Schnyder, Werner 546
Schöller, Wolfgang 171, 176
Schramm, Percy Ernst 35, 152, 419, 473, 541, 605
Schreiner, Klaus 593
Schremmer, Eckart 557
Schubert, Ernst 586
Schuler, Peter-Johannes 115
Schuller, Wolfgang 183

Schulte, Alois 528, 587, 591
Schulz, Knut 591
Schulze, Hans Karl 540, 570, 571
Schwander, Ernst Ludwig 183
Schwartz, Ernst 97
Schwartz, Georg 261, 263, 264
Schwarz, Dietrich 546
Schwarz, Michael Viktor 616
Schwenk, Bernd 558
Sciuric, Helga 635
Scott, Roger 97
Scriattoli, Andrea 442
Sears, Elizabeth 123, 125, 126
Segre Montel, Costanza 270, 475
Seidel, Max 276, 277
Sella, Pietro 624
Semmler, Josef 581, 589
Sequi, E. 81
Serafini, Aldo 96, 545
Sercambi, Giovanni 222
Sereni, Emilio 265, 278
Sergi, Giuseppe 8, 74, 263, 264, 339, 364
Sergio IV, papa 421
Serlio, Sebastián 144
Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louise-Georges 143
Settia, Aldo Angelo 254, 255, 271, 510
Settis, Salvatore 274, 602, 614
Settis Frugoni, Andrea 520
Settis Frugoni, Chiara 128
Setton, Kenneth M. 648
Ševčenko, N. 669
Severini, Gino 472
Shaid, Irfan 98
Sharpe, Richard 202
Shepard, Jonathan 640
Sherman, Claire R. 630, 631
Sicard, Damian 285
Sickel, Th. 561
Sigeberto de Gembloux 215, 216
Sigerico, arzobispo de Canterbury 312, 314
Sigfrido, fundador de la estirpe de los Canossa 351
Sigonio, Carlo 75
Silvestre I, papa, santo 418, 420, 422, 423
Silvestre II (Gerbert de Aurillac), papa 274, 374, 418, 421
Silvestrelli, Maria Rita 617
Simeón Metafraste 654
Simeón, santo 569, 647
Simmaco, papa 427
Simmel, George 538
Simson, Otto G. von 469
Sinesio de Cirene 17, 19
Siniscalco, Paolo 90, 112
Sluter, Claus 137, 168
Sofía, santa 19-21, 563, 610, 650
Sofri, Adriano 59
Solón 183
Sonnay, Philippe 615
Sosio, Libero 93
Sossons, Jean-Pierre 163, 164
Spain, Suzanne Alexander 98, 605
Speer, Andreas 59, 182
Spenser, Edmund 660
Sperber, Dan 449
Speth, Rudolf 554
Spiegel, Gabrielle 40, 152, 215, 548, 554, 556, 586
Spieß, Karl-Heinz 589
Spörl, Johannes 35
Sproemberg, Heinrich 591
Staab, Franz 534, 542, 560
Staubach, Nikolaus 60, 65
Staufer, familia 547, 569, 570, 584, 606
Stefaneschi, Jacopo Gaetano 426, 434
Stefano, canónigo 121
Stein, Ernest 92
Steinke, K. B. 428
Steinmann, Ernst 34
Stejskal, Karel 609
Stephany, Erich 605
Sterling, Charles 224
Stiegemann, Christoph 535, 546, 560, 561, 563, 564
Stipelen, P. van 27
Stoss, Veit 144
Strauss, Richard 113
Streich, Gerhard 560, 561, 564-567, 569, 571, 578, 591

Strobl, Alice 472
Stubbs, William 312
Sturner, Wolfgang 558
Stylianou, Judith 650
Suárez Beltrán, Soledad 605
Suckale, Robert 31, 150, 156, 159, 164
Suevos, dinastía 6
Suger de Saint-Denis 37, 140, 152, 157-159, 177
Sulpicio Severo 54
Sutcliffe, Anthony 135
Svinimiro, rey de Croacia 631
Swarzenski, Hanns 676
Swinarski, Ursula 546, 571
Sydow, Jürgen 570
Syropoulos, Silvestre 662
Szmura, Franck 626

Tabacco, Giovanni 75, 85, 90, 341, 498, 499, 504, 505, 524
Taddeo di Bartolo 238
Tamburrino, Pio 263
Tancredo, rey de Sicilia 316
Tanfani Centofani, Luigi 624
Tangheroni, Marco 616
Tangmaro, biógrafo 474
Tanoulas, Tasos 648
Tapkova Zaimova, Vasilka 100
Tarasio, patriarca de Constantinopla 655
Tarlati, Guido, obispo de Arezzo 616
Taupin, Jean-Louis 467
Taylor, Arnold Joseph 165
Tcherikover, Anat 475
Tellenbach, Gerd 86, 585
Tenckhoff, Franz 18
Tenenti, Alberto 618
Tenfelde, Klaus 546
Teócrito 255
Teodolinda, reina de los longobardos 613
Teodora, emperatriz de Oriente 658, 667
Teodorico, rey de los ostrogodos 22, 428, 469, 535, 602, 613
Teodorico II de Wied 27
Teodoro Estudita, santo 108, 654, 656, 657
Teodoro Grapto 654
Teodosio I, emperador, *llamado* el Grande 93
Teodulfo de Orleans 19
Teódulo el Estilita 657
Teófanes, cronista 658
Teófilo, emperador de Oriente 453, 644
Tertuliano, Quinto Septimio Florencio 301
Teudeberto I, rey de los merovingios 566
Thangmar de Hildesheim 541
Thierry, Michel 640
Thiriet, Freddy 110
Thompson, Edward P. 538
Thoms, William J. 216
Thorpe, Lewis 262
Thuillier, Jacques 149
Thürlemann, Felix 602
Tiepolo, Giambattista 168
Tino di Camaino 170, 616
Tiraboschi, Girolamo 513
Todeschini, G. 512
Toesca, Pietro 254
Tolaini, Emilio 219
Tolomei, Nello de 636
Tolomeo Claudio 121, 231
Tolomeo da Lucca 437
Tomás Becket, *véase* Tomás de Canterbury
Tomás de Aquino, santo 41, 211, 292, 293, 369
Tomás de Canterbury, santo 163
Tomás de Celano 367
Tomei, A. 435
Törne, Per Olof von 558
Tosco, Carlo 472, 473, 475
Toubert, Pierre 181, 440, 550, 594
Tracy, John D. 83
Tramontana, Salvatore 522
Tranfaglia, Nicola 73, 516, 522
Treffort, Cécile 206
Tripps, Johannes 616
Troncarelli, Marcellina 236
Tronzo, William 21, 580, 584, 594, 646
Trottmann, Christian 300
Trypanis, Konstantinos 90
Tucci, Ugo 245
Tudor-Craig, Pamela 636
Türk, Egbert 588

Ubaldo, obispo 238
Uberti, Fazio degli 233, 243
Ubertino de Casale 370
Uglione, Renato 229
Ugo de Farfa 567
Ugolini, Francesco Alessandro 442
Ugolino de los condes de Segni, *véase* Gregorio IX, papa
Ullmann, Ernst 27
Umberto, escultor 64
Underwood, Paul A. 674
Ungerer, A. 122
Universo, Mario 233
Untermann, Matthias 561, 563, 572
Urbain, Jean-Didier 202, 212
Urbano II (Odón de Lagery), papa, beato 44, 86, 240, 362, 376, 379, 585
Urbano IV (Jacques Pantaléon), papa 159, 440, 442
Urbano V (Guillaume de Grimoard), papa, beato 440
Urbano VI (Bartolomeo Prignano), papa 615
Usman, M. 55

Vacca, Silvia 111
Vagnetti, Luigi 244
Vaivre, Jean-Baptiste de 636
Vakalopoulos, Apostolos 110
Valentini, Roberto 239, 240, 243, 431, 432
Valentiniano III, emperador 73
Valeriani, Enrico 245
Valla, Lorenzo 382
Valle, Marina 268
Van Gogh, Vincent 676
Van Ossel, Paul 201
Vanderkindere, Léon 589
Vanrie, A. 263
Varvaro, Simonetta 215
Vasoli, Cesare 81
Vauchez, André 624
Vecchio, Silvana 74, 298
Végh, Janos 451, 613
Verbeek, Albert 151, 606
Verbeke, Werner 542
Verdon, Timothy 467
Vergnolle, Eliane 59, 451, 454
Vernant, Jean-Pierre 183
Verrié, Federico-Pablo 614
Verzone, Paolo 55
Vespasiano, Tito Flavio, emperador 422
Viano Marogna, Giorgia 287
Vico di Pietro, pintor 623
Victor, santo 158, 291, 346, 362
Vigliero, Consolina 185
Viligiardi, Arturo 674
Villani, Giovanni 226, 235, 245, 246, 249
Villard de Honnecourt 27, 29, 33, 121, 122, 162, 173, 461-463, 645
Villehardouin, príncipes de Acaya 647
Vincent, Catherine 209
Vincke, Johannes 558
Violani, Paola 226
Violante, Cinzio 76, 86, 208, 362, 509
Virgilio 255, 269, 275
Visconti, Azzone, *véase* Azzone Visconti
Visconti, familia 527
Visconti, Federico, arzobispo de Pisa 642
Visconti, Matteo, *véase* Matteo Visconti
Vital, santo 467
Vitale, F. 260, 430, 470, 472, 587
Vitrubio 121, 453
Vivanti, Corrado 227
Vladimir I, príncipe de Kiev, *llamado* el Santo 640, 644
Voci, Anna Maria 428, 429, 440, 441, 445
Volvinio, artista 57

Waage-Petersen, Lene 594
Wace, Robert 262
Wagner, Wolfgang 524
Waha, M. de 263
Waitz, G. 605
Waley, Daniel 381
Wallace, David John 648
Wallerstein, Immanuel 194
Wallon, Armand 253
Walter, Christopher 419
Wandalberto de Prüm 545, 573
Ward-Perkins, Bryan 78, 80, 566
Warmondo, obispo de Ivrea 473, 474

Warnke, Martin 171, 176, 638, 640, 641
Weber, Hermann 540, 586
Weber, Max 77, 86, 538
Webster, Leslie 80
Weidemann, K. 574
Weidemann, Margarete 560
Weinfurter, Stefan 539, 540, 546-548, 572
Weinrich, Lorenz 568
Weiss, Günter [illegible]
Weitzmann, Kurt [illegible]
Wenceslao, [illegible] santo 609
Wendehorst, Alfred [illegible]
Wenskus, Reinhard 551
Wenzel, Horst 635
Werner, Karl Ferdinand [illegible]
Wernher, preboste 138
Wernhoff, Matthias 535, 546, 560, 561, 563, 564
Wes, Marinus A. 73
Westfall, Carrol W. 226
Weyden, Roger van der 152
Whitaker, Muriel 614
Whitehouse, David B. 78
Wickham, Chris 78
Widder, Ellen 550
Widonidi, familia 336
Wiligelmo de Módena 56, 57, 474, 476
Willelmus 264
Willemsen, Carl Arnold 583, 584, 591
Willmes, Peter 546
Willoweit, Dietmar 515, 540, 545
Wilson, David M. 271
Wino, abad 18
Winterling, Aloys 592
Winters, Ludwig 592
Wipo 536, 539, 542, 547, 555
Wirth, Jean 207, 212
Wittelsbach, dinastía 589
Wixom, William D. 667
Wolf, Armin 615
Wölfflin, Heinrich 41
Wolfram von Eschenbach 576
Wolters, Wolfgang 649
Wood, Ian N. 80
Woodward, David 217, 229, 245
Wright, David H. 662
Wright, N. 262

Yarza Luaces, Joaquín 645
Young, B. K. 203
Yuan, dinastía 652

Zacarías, papa 421
Zadora-Rio, Elisabeth 203, 208
Zakythinos, Dionysios 94, 100-102
Zanardi, Bruno 459
Zanella, Gabriele 234
Zanini, Enrico 101
Zannino, Franco 538
Zdekauer, Ludovico 624
Zella, Liliana 102
Ziani, Sebastiano, dux 618
Ziedek, Holger 593
Zimmermann, Albert 587
Zinzi, Emilia 266
Zoe, emperatriz de Oriente 667
Zorzi, Alvise 651
Zorzi, Renzo 268
Zótico, santo 671
Zotz, Thomas 539, 541, 542, 546, 549, 551, 554, 560, 561, 564, 565, 567, 568, 570-572, 576-578, 580-582, 586, 588-590, 593
Zucchetti, Giuseppe 239, 240, 243, 431, 432
Zucchi, Luca 450
Zuchowski, Tadeusz J. 564
Zuliani, Fulvio 475
Zumthor, Paul 215
Zwentíboldo, rey de Lotaringia 566

Índice

Presentación 5
Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi

TIEMPOS, ESPACIOS, INSTITUCIONES

1. Originalidad e innovación en el arte medieval 13
Beat Brenk

Los tiempos

2. La Edad Media occidental 71
Gian Maria Varanini
3. El Imperio de Oriente 89
Mario Gallina
4. Tiempos vacíos y tiempos llenos 113
Willibald Sauerländer
5. Las canterías 155
Dieter Kimpel

Los espacios

6. El significado de los lugares en el Occidente medieval: estructura y dinámica de un «espacio» específico 181
Alain Guerreau
7. El espacio urbano: realidad y representación 215
Lucia Nuti
8. Paisajes escritos y paisajes representados 253
Cristina Maritano

9. LOS MUNDOS DE LA EDAD MEDIA: LOS LUGARES DEL MÁS ALLÁ 283
Jérôme Baschet

Itinerarios 309
Italo Moretti

Las instituciones

10. PARA UNA HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES ECLESIÁSTICAS EN LA EDAD MEDIA 333
Glauco Maria Cantarella
11. LOS LUGARES DEL PODER DE LOS PAPAS (SIGLOS XI-XIII) 417
Agostino Paravicini Bagliani
12. VER, COPIAR, INTERPRETAR. ARTISTAS Y CIRCULACIÓN DE MODELOS EN EL ÁMBITO ECLESIÁSTICO 449
Enrica Pagella
13. LOS PODERES LAICOS 497
Renato Bordone
14. «PALATIA» IMPERIALES Y MOVILIDAD DE LA CORTE (SIGLOS IX-XIII) 533
Ernst Voltmer
15. ARTISTAS, CORTES, CIUDADES 595
Michele Bacci
16. ARTISTAS Y MODELOS EN BIZANCIO 653
Anthony Cutler

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 679

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES FUERA DE TEXTO 691

ÍNDICE ONOMÁSTICO 697

TÍTULOS PUBLICADOS

1 GUASCH, ANNA MARIA. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*

2 ALCIATO. *Emblemas.* Santiago Sebastián (ed.)

3 FRANCES, ROBERT. *Psicología del arte y la estética*

4 MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*

5 FOCILLON, HENRI. *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*

6 LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE. *Breve historia de la pintura española* (2 volúmenes)

10 ARGAN, GIULIO CARLO. *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo da Vinci*

11 ARGAN, GIULIO CARLO. *Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiépolo*

12 CHASTEL, ANDRÉ. *El arte italiano*

14 SUREDA, JOAN Y GUASCH, ANNA MARIA. *La trama de lo moderno*

15 TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de la estética I. La estética antigua*